CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 355

ENERO 1980

CUADERNOS HISPANO-AMERICANOS

DIRECTOR

JOSE ANTONIO MARAVALL

SUBDIRECTOR

FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Centro Iberoamericano de Cooperación
Avenida de los Reyes Católicos, 4
(Ciudad Universitaria)
Teléfono 244 06 00
MADRID-3

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M. 3875/1958

355

Dirección, Administración
y Secretaría

Instituto de Cooperación Iberoamericana

Avda. de los Reyes Católicos, 4

(Ciudad Universitaria)

Teléfono 244 06 00

MADRID

INDICE

NUMERO 355 (ENERO 1980)

Cubierta: J. CASTAÑON.

Imp. FARESO, S. A. · Paseo de la Dirección, 5 · Madrid-29

Siguiente

ARTE Y PENSAMIENTO

Cen
A

FRANCISCO GINER: DE LA SETEMBRINA AL DESASTRE

I

En octubre de 1881, desde un pueblecito francés junto al canal de la Mancha, Nicolás Salmerón escribía a Gumersindo de Azcárate: «Hay que comenzar, con severidad gineriana, a no dar ni reconocer más mérito ni honor que el que nazca de obras y servicios reales» [1]. A vuela pluma, pues, como algo consabido, se alude a un rasgo personal de Francisco Giner en el que hoy no se hace bastante hincapié por un motivo fácil de explicar. El ascendiente de que gozó Giner en vida y que perduró tanto tiempo resultaba, en parte, de que la habitual expresión gineriana era el diálogo, íntimo y directo, enderezado a estimular el pensamiento ajeno más que a manifestar el propio, y el diálogo de esta índole, por contencioso que sea el tema, implica un mínimo de afable templanza. Pero es sabido que Giner era hombre de sensibilidad a flor de piel, cuyo buen talante general cedía el paso de tarde en tarde a las «rabietas», de que alguna mención se halla en los comentarios de sus íntimos. Tales relámpagos de mal humor eran tan breves como deslumbrantes, y los que los presenciaban quedaban pasmados del brío emocional que yacía en el fondo de aquel espíritu por tantos conceptos equilibrado. Al igual que Unamuno, Giner no podía ver con indiferencia el diario espectáculo de la tontería humana. «Esto de la ramplonería es mi matraca», escribía don Miguel, consciente de lo mucho que había cavilado sobre el tema. Giner hubiera podido decir lo mismo, pues su propia vida y obra son como una incesante glosa a la ambiente vulgaridad.

Además de su raíz psicológica, la «severidad gineriana» se nutre de una particular concepción del hombre y el mundo. Discípulo el más allegado de Julián Sanz del Río, no es extraño que Giner tome muy a pecho la exhortación que su maestro dirige a los estudiantes de la Universidad Central en la apertura del curso de 1857-1858: «El que

[1] Pablo de Azcárate: *Gumersindo de Azcárate: Estudio biográfico documental*, Madrid, 1969, página 250. La carta, escrita en Wimereu (Pas-de-Calais), lleva fecha de 8-X-1881.

debe su puesto en el mundo, su honor ante las gentes, a la injusticia, a la intriga, a la ambición desapoderada que sacrifica los medios al fin, no puede estar solo ni en paz consigo... Vosotros, jóvenes..., huid de tales hombres y tal compañía como de epidemia contagiosa...; debéis mirar alrededor vuestro y a todos lados para ayudar, corregir, consolar a los que padecen por la ignorancia, por el vicio, la enfermedad o la miseria...; el deber manda aceptar lealmente, con todo el hombre, el combate de la vida» [2]. En su sentido primario, pues, la vida es lucha, porque en todo hombre se libra un forcejeo entre elementos de su ser que, antitéticos, aspiran a una síntesis que los supere. Esa íntima tensión es causa e índice de todas las demás, principio de organización de la realidad total según la metafísica krausista [3]. Así, pues, la «paz consigo mismo», de que habla Sanz del Río, debe entenderse sólo como una forma de equilibrio precario o como un punto de momentáneo apoyo que permite al individuo lanzarse a la lucha subsiguiente con el mundo circundante.

Los krausistas españoles comulgan en la creencia de que la vocación menos atendida en la historia es la vocación para la vida, tanto por ignorancia en el individuo como por perversión en la sociedad. Aquél desconoce el alto fin que está llamado a cumplir, a saber, el logro de una vida plena mediante la actualización de cuanto de potencial hay en él, y la vida plena, como ya señalaba Krause, «sólo en forma social tiene su definitivo cumplimiento»[4]. Por otro lado, la sociedad es hoy por hoy el mayor estorbo en la vía hacia la plenitud. La sociedad actual, informe e inconsciente, es el material de arrastre que nos trae el aluvión de la historia. Mucho en él es, sin duda, valioso; pero la tarea de apartar el metal aprovechable de la escoria con que viene revuelto es la misión de una estirpe de hombre nuevo consagrado a la acción racional. En la crónica espiritual de España, el grupo krausista es el primero que conscientemente aspira a una transformación fundamental de la sociedad.

No está de más señalar lo incómoda que resulta esta tarea de fiscalización sistemática. Escudriñar lo que a la mayoría no le preocupa, poner de manifiesto la mala fe, la desidia o la estulticia, fustigar manquedades y errores, no son medios idóneos para ganarse el beneplácito público. Ocurre, no obstante, que los krausistas ven en ese beneplácito sólo el síntoma de una indiferencia cínica o vergonzante que, derramada sobre hombres, instituciones, doctrinas y usos, viene precisamente

---

[2] *Discurso pronunciado en la Universidad Central por el doctor don Julián Sanz del Río...* en la solemne inauguración del año académico de 1857 a 1858. Incluido en C. C. F. KRAUSE: *Ideal de la Humanidad para la vida.* Con introducción y comentarios por don Julián Sanz del Río, 2.ª ed., Madrid, 1871, págs. 331-3.

[3] Véase mi libro *El krausismo español: Perfil de una aventura intelectual*, México, 1956, capítulo IV, sección 3, págs. 76-79.

[4] KRAUSE, *op. cit.*, pág. 35.

a neutralizar la ponderación crítica que intentan los Caballeros de la Razón. No el afán de popularidad, sino el de rectitud, es lo que mueve a esos hombres a usar de la pluma y la palabra con una dureza que hoy nos maravilla, aun acostumbrados como estamos a estilos polémicos mucho más ásperos. Sin duda alguna, el ejemplo acabado de tal actitud y tal estilo lo ofrece Francisco Giner de los Ríos en los treinta años que van de la Setembrina al Desastre.

II

La intervención de Giner en la Revolución de septiembre de 1868 queda primordial, aunque no exclusivamente, encuadrada en el plan de reforma universitaria de Fernando de Castro, nombrado rector de la Universidad de Madrid por el Gobierno provisional. Giner, a su vez, vuelve a ocupar la cátedra de Filosofía y Derecho Internacional, de la que había sido suspendido pocos meses antes por haberse solidarizado con los catedráticos separados por los decretos de Orovio. El ambiente general es de exaltación y esperanza. Aquellos hombres que, como Castro, Salmerón, Azcárate y el propio Giner, hacen suyas las enseñanzas de Sanz del Río, comparten la noción, muy siglo XVIII, de que la imperfección del hombre es el accidente con que la ignorancia atenúa o entenebrece la natural bondad humana, y profesando a pies juntillas una filosofía progresista de la historia proclaman que, aunque la época bienaventurada a que aspira la humanidad está todavía lejana, el acceso a ella puede apresurarse por vía de la educación, entendida ésta como gradual descorrimiento de los velos que oscurecen la razón individual y a la vez le impiden vislumbrar la razón universal. Nada tiene, pues, de extraño que Giner colabore con Castro en la preparación de disposiciones encaminadas a modificar la enseñanza media y superior, a aumentar el número de universidades del Estado, a favorecer la creación de centros de enseñanza libres y la de otros organismos y programas orientados a promover la educación general [5].

Conviene subrayar, sin embargo, que desde muy pronto Giner mira con repugnancia el propósito de desquite que rezuman algunas medidas de la nueva situación. Comprende que tales medidas son la enconada reacción de hombres que han sufrido los vejámenes del período isabelino. Pero más allá de esa evidente explicación está el triste convencimiento de que el cambio político deja por lo pronto intacta la intolerancia hispánica, fruto de una «historia moderna tan trabajada por

[5] VICENTE CACHO VIU: *La Institución Libre de Enseñanza*. I. Orígenes y etapa universitaria (1860-1881), Madrid, 1962, capítulos V y VI, págs. 190-281.

africanas luchas» [6]. Los triunfadores de la Setembrina, que tan clamorosamente habían protestado contra las iniquidades del Antiguo Régimen, se lanzan, por su parte, a la arbitrariedad, «con mayor legalidad y formas...—apunta el propio Giner—, pero no con menos injusticia». De igual modo que una dinastía insegura de sí misma había separado de la cátedra pocos meses antes de la Revolución a Sanz del Río, Castro y Salmerón con el pretexto de que estos hombres se habían negado a jurar adhesión a los principios de la monarquía y a la persona de la reina, el Gobierno provisional, también inseguro de sí mismo, viene ahora a exigir parejo «juramento atentatorio» a la Constitución. Los catedráticos que se niegan a prestarlo son a su vez separados, y «a algunos de los que se suponía hostiles al naciente orden de cosas... se les alejó ahora también de sus cátedras, suprimiéndolas con frívolos pretextos» [7].

Por otra parte, el Decreto de 21 de octubre de 1868, «base de todo el régimen de la enseñanza universitaria durante el período de la Revolución (1868-1874)» [8], es el instrumento que cabe esperar del espíritu teórico y doctrinario que triunfa con los intelectuales de la Setembrina. El Decreto está animado de las mejores intenciones: neutralidad política y religiosa de la universidad, libertad académica del profesorado, posibilidad de crear centros de enseñanza libres, autonomía universitaria, actividad social de la universidad—todo esto, en mayor o menor cuantía, recibe solícita atención y todo ello es deseable y aun necesario—. Pero en rigor, poco o nada tiene que ver con la penosa realidad que es la universidad española por aquel entonces. Sin bibliotecas, sin laboratorios, sin profesores consagrados primordialmente a la enseñanza ni estudiantes dedicados primordialmente al estudio, las disposiciones pedagógicas de Fernando de Castro y sus colegas se mueven en el ambiente rarificado de la utopía, en un plano de «principios ideales cuya eficacia se creía asegurada con sólo decretarlos, independientemente de toda condición de lugar, persona y tiempo» [9].

Esta discordancia entre pensamiento y realidad vendrá a ser muy pronto una de las preocupaciones cardinales de Giner y le alejará sensiblemente, como alejó a su buen amigo Gumersindo de Azcárate, de la metafísica, que enseñaban Sanz del Río y Salmerón. El fracaso de las reformas pedagógicas es sintomático del fracaso de la Revolución misma, incapaz de eliminar los egoísmos, añagazas y corruptelas del Antiguo Régimen. Mas no cabe hablar del «fracaso de la Revolución»

---

[6] «Sobre reformas en nuestras universidades», en FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS, *Obras completas*, Madrid, 1916, II, pág. 21. Todas las citas de Giner, a menos que se indique otra cosa, son a esta edición de las *Obras completas (OC)*.

[7] *Ibid.*, OC, II, pág. 21.

[8] *Ibid.*, OC, II, págs. 20-21.

[9] *Ibid.*, OC, II, pág. 27.

sin caer de nuevo en la abstracción. Lo que en rigor había fracasado eran los hombres que la habían hecho, esos «hombres nuevos» en cuyo subido número y genuina novedad habían creído algunos con candorosa firmeza. Giner no ve por ninguna parte a la juventud en que pensaba Sanz del Río en 1857, a esa juventud ideal que, apartada de «los hombres descreídos y audaces que luchaban por la posesión del poder...», «rehuyendo toda complicidad con ellos, encerrada en un silencio grave» [10], se aprestaba a echar abajo el viejo orden de cosas. La juventud real no sólo había defraudado los anhelos cifrados en ella como fuerza de vanguardia, sino que había contribuido a adulterarlos, reduciéndolos a fórmulas retóricas bajo las cuales operaban las impudicias y vilezas de antaño. Pocos comentarios de Giner destilan más atrabilis que el que hace en 1870, cuando el país, apenas repuesto de su embriaguez, hace un primer inventario de los efectos de la Revolución: «¿Qué hicieron esos hombres nuevos?—pregunta—. ¿Qué ha hecho esa juventud? ¡Qué ha hecho! Respondan por nosotros el desencanto del espíritu público, el indiferente apartamiento de todas las clases, la sorda desesperación de todos los oprimidos, la hostilidad creciente de todos los instintos generosos. Ha afirmado principios en la legislación y violado esos principios en la práctica; ha proclamado la libertad y ejercido la tiranía; ha consignado la igualdad y erigido en ley universal el privilegio; ha pedido lealtad y vive en el perjurio; ha abominado de todas las vetustas iniquidades y sólo de ellas se alimenta» [11].

La iracundia de Giner resulta en gran medida de la interpretación, a la vez ingenua y errónea, que da a la Revolución de septiembre en su fase inicial; interpretación, cabe añadir, que comparten en lo esencial sus correligionarios krausistas. Para todos ellos, el del 68 es el primer movimiento revolucionario español en el que, apoyándose en un pronunciamiento militar de clásica hechura, adquiere valimiento una minoría intelectual afanosa no de ofrecer al país una «medicina empírica para sanar la sociedad y el Estado, gravemente heridos en todos sus centros vitales» [12], sino de proveer a «la irrefragable necesidad de una transformación íntima y profunda de todos los órdenes sociales» [13]. Lo que quieren Giner y sus compañeros es efectivamente una *revolución* y no un simple *cambio de régimen;* entiéndase una revolución «desde arriba», inducida, guiada y contenida por un puñado de individuos adiestrados en descifrar las exigencias del orden racional. Lo que, al cabo, les brinda la Setembrina es un endeble edificio político en que

---

[10] «La juventud y el movimiento social», *OC,* VII, pág. 108.
[11] *Ibid., OC,* VII, págs. 109-10.
[12] *Ibid., OC,* VII, pág. 113.
[13] *Ibid., OC,* VII, pág. 114.

los materiales de derribo apenas dejan ver lo poco nuevo que se introduce en la construcción. El inseguro cimiento de tal edificio es la Constitución de 1869, «a trechos inspirada por instituciones luminosas..., pero en lo capital hija fiel de la de 1845, una de las que más al vivo representan el contradictorio sentido del régimen doctrinario» [14]. El propósito de satisfacer contrarias apetencias, de apaciguar exaltadas actitudes y de recabar el apoyo de hombres y partidos refractarios, desde luego, a la nueva situación había desplazado a «la autoridad de la razón reflexiva». No hacía falta ser muy zahorí para vaticinar que el «matrimonio de conveniencia» que resultaba ser la decantada Revolución disgustaría, en fin de cuentas, a tirios y troyanos. Y, en efecto, Giner anuncia en 1870 que, como consecuencia de tan pragmático maridaje, ha surgido un estado de ánimo «cuyo empuje ayuda a acelerar luego por una rápida pendiente el vértigo de las pasiones y los intereses subalternos» [15].

III

El desencanto de Giner se acentúa a medida que los acontecimientos confirman su pronóstico de 1870. Su última tentativa por medios políticos de efectuar una mudanza que juzga necesaria son los Decretos de 2 y 3 de junio de 1873 sobre enseñanza media y superior, que redacta a instancia de Eduardo Chao, ministro bajo la presidencia de Estanislao Figueras; y la mala fortuna que corrieron esos Decretos durante la atormentada agonía de la República robusteció aún más su innata desconfianza en los intentos de reforma por vía ejecutiva [16]. En su pensamiento va arraigando cada vez más la noción de que la historia es una lenta elaboración de funciones humanas, las cuales crean a su vez los órganos encargados de darles adecuado cumplimiento. Según el ejemplo de la biología contemporánea—que, dicho sea de paso, encajaba sin grave quebranto en la filosofía krausista de la historia—, Giner concluye que la vida histórica, mediante un proceso de crecimiento, desarrollo y diferenciación, engendra en el cuerpo social aquellas estructuras a cuyo conjunto orgánico se da el nombre de cultura. Poco importa que entre una cultura y otra se adviertan diferencias en cuanto al grado de evolución. Ello sólo prueba que cada una sigue su peculiar ritmo histórico y que, «de un modo más espontáneo o más reflexivo», cada una ve y explica el mundo «tan intensamente como se lo permiten sus condiciones». Toda institución social nace, por tanto, «cuando el

[14] *Ibid.*, OC, VII, pág. 112.
[15] *Ibid.*, OC, VII, pág. 112.
[16] CACHO VIU, *op. cit.*, págs. 262 y ss.

desarrollo de la vida en cada orden llega a reclamar no sólo una división del trabajo para aquel determinado fin, sino la agrupación en un núcleo más o menos complejo de las fuerzas así diferenciadas» [17].

A duras penas se puede exagerar el alcance de este ulterior decurso de las ideas de Giner, pues lo que viene a significar es el repudio definitivo de la revolución «desde arriba». La revolución «desde arriba» es hijuela del pensamiento abstracto, que se mueve en el vacío, allá donde el mundo cotidiano no vendrá a inyectar sus importunos reparos. El intelectualismo radical, indiferente cuando no hostil a la historia, se desliza por la órbita de la lógica discursiva, cuya meta usual es la utopía. Con la fría arrogancia de quien cree tener la verdad en el puño, esa manera de pensar procede a forjar órganos de los que, contra toda experiencia, se espera que engendren a su vez las funciones deseables. De ahí brota la obcecada y estéril propensión al ordenancismo, a la «omnipotencia del mandato», el «prurito de reglamentarlo todo», la «ilusión de sustituir con el mecanismo de unos cuantos renglones la vida, la libertad y la conciencia» [18]. Grave yerro del mundo de Occidente—apunta Giner—es su pertinaz afición a la idea de que del Estado depende el público bienestar y la felicidad individual. La melancólica experiencia de que muy bien puede ser todo lo contrario no ha conseguido apagar esa arriesgada creencia. Los cambios que durante varios siglos se han operado en las instituciones políticas no han alterado en lo sustancial ese «concepto absolutista del Estado y su poder» [19].

En el caso particular de España—según Giner—, la supersticiosa confianza en la reglamentación exterior ha sido, si cabe, más profunda y nociva que en otras partes, ya que ha alimentado la noción de que, puesto que se legisla sobre tantas cosas, es preciso suponer que tales cosas existen de veras, que son realidades visibles y palpables, pero que quizá no están bien dispuestas y no dan, por tanto, todo el rendimiento de que son capaces. Quien se moleste en repasar, por ejemplo, la legislación del siglo pasado en materia de instrucción pública y no conozca el verdadero estado en que se hallaba la enseñanza en todos sus niveles puede muy bien figurarse que escuelas, institutos y universidades eran en España tan buenos como, pongamos por caso, en Suiza o Bélgica, y que con una adecuada corrección administrativa podrían llegar a ser mejores. El hecho triste de que tal legislación era improvisada, de que no versaba sobre realidades, sino sobre ficciones, lo sabían, desde luego, los legisladores y los enseñantes, pero no siempre la masa del público.

---

17 «Sobre reformas...», *OC*, II, pág. 98.
18 «El espíritu mecánico en la educación», *OC*, XII, págs. 77, 80.
19 «Sobre reformas...», *OC*, II, pág. 12.

El resultado era doblemente dañino, ya que, por una parte, se anulaba la posibilidad de una auténtica reforma y, por otra, se halagaba fraudulentamente el orgullo nacional. «Se supone—escribe Giner a este respecto—que 'tenemos de todo', sino que los Gobiernos no han querido poner las cosas en su sitio (¡cuando era tan sencillo!), y hace falta una ley, un decreto, siquiera una miserable real orden, que reorganice esas fuerzas vivas, sólo que mal aprovechadas» [20].

La insistencia con que, a partir, sobre todo, de 1870, distingue Giner entre *gobernar* y *legislar*, su frecuente querella de que el Estado moderno tiende a abusar de lo segundo y no hacer bastante de lo primero, refleja su empeño en mantener claramente separados los conceptos de Estado y sociedad y de mostrar que los fines de uno y otra son a veces muy distintos y pueden incluso ser incompatibles. La sociedad, para él, es la quintaesencia de lo histórico, «un cuerpo vivo con interior gradación y jerarquía, y cuyas funciones y miembros se enlazan recíprocamente para cooperar acordes a la producción del humano destino» [21]. Por otra parte, el Estado moderno ha rebasado con mucho su «misión de histórica y legítima tutela», consistente en realizar los fines del Derecho, y «ha llegado a creerse con poder para determinar las creencias religiosas, las verdades científicas, los procedimientos industriales, las operaciones mercantiles, interviniendo de aquí consecuentemente en la organización y administración de las iglesias, de las universidades, de las sociedades y corporaciones privadas consagradas a todos los fines de la vida» [22].

Giner se opone, pues, a quienes propugnan el fortalecimiento y la expansión de la potestad del Estado, y con ello, si vale la pena subrayarlo, disiente de muchas de las doctrinas y de casi todas las prácticas políticas vigentes en su tiempo y en el nuestro. Se da cuenta, por supuesto, de que su criterio es minoritario, de que acaso sea imposible atajar lo que parece ser impulso irresistible del Estado moderno, apoyado, si no justificado, por la desmesurada complejidad de la vida contemporánea. Muy apegado a la teoría política de Heinrich Ahrens, Giner piensa todavía en un Estado consciente de que su jurisdicción es limitada y dispuesto a circunscribirse a ella. En este respecto aplaude, aunque con alguna reserva, la estructura política inglesa, como muestra del «delicado instinto británico en presentir la relación de la política con la vida y, por tanto, de la sociedad con el Estado» [23], y, por el contrario, deplora el caso de Francia, entregada al «culto exclusivo de las formas abstractas», indiferente al principio de «que la centralización

[20] «El problema de la educación nacional y las clases 'productoras'», *OC*, XII, pág. 281.
[21] «La futura Ley de Instrucción Pública», *OC*, XVI, págs. 120-1.
[22] *Ibid.*, *OC*, II, pág. 122.
[23] «La política antigua y la política nueva», *OC*, V, pág. 110.

y la libertad son incompatibles y [de] que el despotismo del Estado sobre la sociedad debía engendrar más o menos tarde—Giner escribe esto en octubre de 1868—el despotismo en el seno mismo del Estado» [24]. Y pensando en la España que estaba a punto de confeccionarse un nuevo Código político—la Constitución de 1869—, la España, según él, imitadora servil de todo lo francés, exclama: «Pasar sin transición de la idolatría de las formas a su desprecio y aborrecimiento; del culto de los medios sin pensar en los fines, al de los fines sin reparar en los medios: tal es la suerte de los pueblos que siguen las huellas de Francia. ¡Ojalá que sus experiencias puedan aleccionar a aquellos a quienes toca dirigirlos en el camino de sus reformas y aun en el fragor de sus revoluciones! » [25].

IV

La persecución que sufren Giner y otros profesores de orientación krausista en los albores de la Restauración ha sido materia de varios estudios y no hay por qué comentarla en esta ocasión [26]. En el aserto de Cánovas de que viene a «continuar la historia de España», Giner ve una verdad tan triste como parcial: en efecto, lo que se viene a continuar es cierta historia de España, «tomándola—añade Giner con sorna—en agosto del 68, no en septiembre» [27]. A primera vista, todo ha vuelto al cabo de breves años, todo menos la efervescencia espiritual de la década que precede a la Setembrina, el empuje crítico, vetado de ingenuidad juvenil, que anima a ese intelectualismo militante, pues a eliminar las causas de la agitación ideológica y a calmar los ánimos soliviantados por ella es a lo que cabalmente se encaminan los esfuerzos de Cánovas.

La creciente apatía nacional, junto con los sinsabores personales y profesionales que le acarrea la llamada «cuestión universitaria» en 1875 [28], acaban por convencer a Giner de que para orientar al país hacia metas más luminosas que las que prometen los restauradores habrá que proceder por senderos muy diferentes de los seguidos en el sexenio revolucionario. Como primera providencia será menester renunciar al arbitrismo oficial, al deseo de crear la felicidad por decreto. No pueden ni deben renacer los cándidos ensayos del despotismo ilustrado. Aun en la hipótesis de que llegara al poder un Gobierno recto

[24] *Ibid.*, *OC*, V, pág. 92.
[25] *Ibid.*, *OC*, V, pág. 94.
[26] Cacho Viu, *op. cit.*, capítulos. VI, VIII y IX.
[27] «Sobre reformas...», *OC*, II, págs. 34-35.
[28] Cacho Viu, *op. cit.*, capítulo VII. Véase también *La cuestión universitaria*, 1875: Epistolario de Francisco Giner de los Ríos, Gumersindo de Azcárate, Nicolás Salmerón. Introducción, notas e índices por Pablo de Azcárate, Madrid, 1967.

y prudente, alentado por los más loables propósitos, sus afanes serían, al cabo, estériles porque lo que en España, según Giner, hace quiebra es la sociedad en todas sus estructuras, y hace quiebra porque ha fallado el hombre mismo, la subespecie *homo hispanicus,* víctima histórica de la indigencia material y la penuria espiritual. Y es precisamente a elaborar un nuevo individuo humano a donde habrá de enderezarse todo empeño de genuina redención.

Aquí está lo que en otro lugar hemos llamado la *radicalización* de Giner [29], su insistencia en que la debilidad nacional es de raíz, y en que mientras no se fortifique la raíz de nada valdrá apuntalar el tronco, podar las ramas o desinfectar el fruto. Está persuadido de que el achaque viene de antiguo y de que la historia de España durante cuatro siglos ha sido la de una serie de paliativos, tan variados como ineficaces, para disimular en lo posible el curso de la dolencia. Varios años antes que los llamados *regeneracionistas,* Giner nos ofrece un sombrío cuadro de España como tierra «empobrecida, despoblada e incivilizada por el fanatismo» [30], asiento de una raza «descolorida y anémica» [31]. La dureza de estos juicios no cede con el correr de los años. Muy dentro de una tradición de crítica social ya vigorosa en el siglo XVIII y a menudo renovada desde entonces, Giner arremete contra el falso patriotismo, «ignorante, holgazán y bien avenido con nuestro miserable Estado» [32]. La «gárrula petulancia» que informa las alocuciones políticas, los discursos académicos, el periodismo de camarilla y la poesía de ocasión ha logrado forjar, «por un proceso análogo al de todos los mitos, una leyenda nacional tan dramática e interesante como, por desgracia, inexacta» [33]. Según ella, la incuria de los españoles mismos, junto con la malquerencia de los extranjeros, han contribuido a que no se valoren en lo justo las aportaciones culturales—en particular, las filosóficas y científicas—de España, y es, por ende, tarea patriótica la de rescatar esas glorias nacionales a beneficio de propios y extraños. Sólo de modo indirecto, a fines de 1878, interviene Giner en la «polémica de la ciencia española» entre Menéndez Pelayo, por una parte, y Revilla, Azcárate, Salmerón y—más tarde—Perojo, por otra [34]. Contra el nacionalismo cultural sostiene que es quimérico pensar que sin ayuda externa pueda la cultura española reponerse de su desmayo secular y alcanzar el nivel contemporáneo del Occidente europeo. «En la sociedad, como en el

[29] Francisco Giner de los Ríos: *Ensayos.* Selección, edición y prólogo de Juan López-Morillas, Madrid, 1969. Véase el Prólogo.
[30] «Sobre 'La familia de León Roch'», *OC,* XV, pág. 287.
[31] «La crítica espontánea de los niños en Bellas Artes», *OC,* XII, pág. 55.
[32] «Prólogo», *OC,* XII, pág. 20.
[33] «Sobre publicaciones de historia», *OC,* XV, pág. 232.
[34] Véase mi *Krausismo,* págs. 202-210; Cacho Viu, *op. cit.,* págs. 341-359; *La polémica de la ciencia española.* Introducción, selección y notas de Ernesto y Enrique García Camarero, Madrid, 1970, capítulos V y VI.

individuo—escribe—y como en todos los seres de la creación, es ley que ninguna nueva vida pueda desarrollarse sino al amparo de otra vida ya más adelantada, cuyo influjo protege y sirve de modelo, a veces hasta en sus imperfecciones, a la del ser naciente.» Y refiriéndose, aunque sin nombrarlo, a Menéndez Pelayo, agrega: «cuán extraña aparece a la luz de este principio la censura que algunos de nuestros escritores han dictado en estos últimos tiempos contra aquellos que, en el incipiente renacimiento de nuestra cultura científica, han vuelto los ojos hacia los filósofos extranjeros, en vez de volverlos a Lulio, Vives o Pereira, con lo que, de otra parte, no es fácil advertir ganaría cosa mayor la dilucidación de los problemas contemporáneos» [35]. Giner es, pues, europeizante, pero no por preferencia sentimental, sino por «principio» o, si se quiere, por convicción cimentada en la historia y la filosofía. La historia le prueba que fue vigorosa la cultura indígena cuando se mostró hospitalaria a las culturas extrañas. La filosofía le persuade de que toda cultura, cualquiera que sea el grado de su evolución, ha de llenar el doble cometido de *ser en sí* y *ser con los demás.* Su peculiaridad es determinable sólo por referencia a las culturas foráneas, y, claro está, el conocimiento de tal peculiaridad es absolutamente necesario. Pero—como ya decía Sanz del Río—ningún hombre sensato «pretende para su pueblo mayor estima que la que realmente merece; no alimenta la vana presunción que los otros pueblos debieran pensar y sentir como el suyo» [36]; antes bien, sabe que cada cultura, como órgano histórico de la fundamental sociedad humana, está obligada a henchir plenamente lo que en ella hay de virtual, el conjunto de posibilidades y aptitudes que yacen en su seno. Vemos aquí, en suma, una aplicación más del principio de la unidad en la diversidad, meollo metafísico del krausismo.

V

Sería larga e ingrata faena la de recoger los acerbos comentarios que hace Giner al tratar del llamado «problema de España». De ellos, desgranados en mayor o menor abundancia, está sembrada su vida profesional. Algunos de sus tempranos dictámenes coinciden con los de Revilla, Azcárate y Perojo, esto es, con los que provocan la hostilidad erudita del joven Menéndez Pelayo, a saber: *a)* que la Inquisición ahoga en España la actividad filosófica y científica, y *b)* que la pragmática de 1559, por la que se prohíbe a los españoles salir a estudiar al extranjero, aísla al país e impide su desenvolvimiento físico y espiritual

[35] «Sobre publicaciones...», *OC*, XV, pág. 231.
[36] *Ideal*, pág. 111.

en concierto con la Europa de Occidente. Era ésta por entonces una opinión tan corriente que para muchos tenía vigencia axiomática. Giner la hace, desde luego, suya, pero con alguna variante digna de nota. Menos transigente que Azcárate, hace remontar la estrangulación y el aislamiento a las postrimerías del siglo xv, y se asombra de que «todavía haya quien dude en buscar sus orígenes más o menos complejos precisamente en los momentos de nuestro más visible esplendor y material grandeza: en el mismo brillante reinado de los Reyes Católicos» [37]. No aclara por qué prefiere esa fecha más antigua, pero quizá sea porque de los Reyes Católicos data la monarquía autoritaria, germen del absolutismo posterior, y la Inquisición nacional, para la que los monarcas recaban de Sixto IV la bula de 1478. Ahora bien, el proceso histórico de la decadencia española no interesa tanto a Giner como el espectáculo de la realidad inmediata, testimonio irrecusable de tal decadencia. Con una mezcla de sentimientos que él mismo describirá en el ocaso de su vida como «amor desesperado..., piedad..., angustia entrañable, por este pueblo harapiento en la carne y el espíritu» [38], emprende la labor de despertar conciencias, análoga en los fines, si no en los medios, a la que pocos años después acometerán Unamuno y Costa. El obstáculo mayor en tal empresa es la languidez que se apodera del país tras las convulsiones del período revolucionario. Años antes que Mallada hable de «pereza», Unamuno de «marasmo», Ganivet de «abulia», Costa de «dejadez» y Maeztu de «parálisis», Giner se duele de la «atonía del espíritu nacional» [39], de «la anemia, la falta de vigor, la apatía» [40], que afligen a todos los órganos del cuerpo social y especialmente a la juventud. Con verbo en que vibran la cólera y el sarcasmo, Giner subraya la insolvencia moral de la sociedad contemporánea, su descarado cinismo, la plebeyez y estirilidad de la clase media y la miseria del pueblo, «huérfano de toda dirección y tutoría» [41] y «vuelto de cara al Africa» [42]. La aridez de los campos, la despoblación rural, la fealdad de los pueblos, la incomodidad de la vivienda, el mal gusto del decorado y el mobiliario, el boato aparatoso de la gente rica, la incultura, la vanidad, la informalidad, la envidia, el ergotismo, la hipocresía religiosa..., todo el cortejo, en suma, de taras físicas y morales que Giner ve en torno suyo recibe su apostilla reprobatoria, y decimos «apostilla» porque de ordinario se trata de un inciso o moraleja en escritos que, en su intención general, no tienen carácter de prédica o censura. La apostilla puede surgir de improviso en un ensayo sobre

---

[37] «Sobre reformas...», *OC*, II, pág. 5.
[38] «La Universidad de Oviedo», *OC*, II, pág. 290.
[39] «Instrucción y educación», *OC*, VII, pág. 25.
[40] «Lo que necesitan nuestros aspirantes al profesorado», *OC*, XII, pág. 83.
[41] «Enseñanza y educación», *OC*, VII, pág. 88.
[42] «¿Cuándo nos enteraremos?», *OC*, VII, pág. 234.

pedagogía, arqueología, política o religión, en una carta literaria o en una nota necrológica. Ello sugiere que el reproche está a flor de conciencia e irrumpe en ella a la menor incitación. Lo que más le repele es la vulgaridad ambiente, y a ella dedica sus más agudas diatribas. «¿Qué es la vulgaridad?—pregunta—. La dictadura del egoísmo, la servidumbre de la rutina y la indiferencia por las grandes cosas» [43]. La vulgaridad es la tónica de la burguesía, el canon por el que se rigen las modernas mesocracias. Bajo su imperio, la sociedad pierde su variedad y energía, justamente aquello que puede hacerla digna y amable, y se convierte en una masa uniforme y desmarrida en la que despuntan sólo los más ruines apetitos. No hay duda de que para Giner, la Restauración viene a aumentar el ya grueso caudal de vulgaridad que discurre por la vida española del siglo pasado. En sus invectivas, pues, lo que descuella, junto con el diagnóstico de las lacras sociales, es el desdén que siente hacia lo chabacano y lo desabrido el hombre de natural delicadeza y fina sensibilidad estética. La vulgaridad—dice—es «la nada de las clases sociales» [44]. Y recién restaurada la monarquía, declara: «todo está calculado... para el cultivo intenso de la vulgaridad» [45].

El fracaso de la juventud de 1868, visto desde la atalaya de la Restauración y la Regencia, resulta no haber sido fracaso porque, en rigor, no había habido juventud. Sanz del Río, en éste como en otros casos, se había dejado arrastrar por su optimismo personal y doctrinal. Su misma impaciencia por llegar a un mundo ideal le había hecho entrever en el horizonte vislumbres inexistentes, y tales eran su fe y su capacidad suasoria que muchos de sus discípulos llegaron a compartir el espejismo. Muerto en 1869, cuando la Revolución triunfante todavía despertaba gratas esperanzas, el maestro se llevó consigo para siempre la creencia en el arribo inminente de la Edad de Perfección. Sus discípulos, entre los que había agentes y víctimas de los descalabros subsiguientes, no pudieron mantener viva la confianza nacida al calor de la palabra magistral. Giner comprende cuán fuera de propósito está el solazarse con la utopía en un mundo como el circunstante, en el que, como diría Unamuno más tarde, los jóvenes, de quienes se espera la salvación, carecen de juventud, nacen ya viejos, avezados a todas las marrullerías y concupiscencias de sus mayores y prontos a reemplazarlos para repetir a su vez, si no para sobrepasar, las torpezas que de ellos han aprendido. La juventud del día, clama Giner en 1870, no tiene vocación de sacrificio y sí ambición de poder, «no ha sido educada para el Calvario, sino para el Capitolio» [46]; pero añade, «su conducta ha

[43] «Teoría y práctica», *OC*, VII, pág. 140.
[44] «Spencer y las buenas maneras», *OC*, VII, pág. 159.
[45] «La educación del 'filisteo'», *OC*, VII, pág. 274.
[46] «La juventud...», *OC*, VII, pág. 128.

sido la que debía esperarse de todos los precedentes» [47], y sus precedentes son los mundanos criterios de éxito que impone la sociedad.

Esta condición de la juventud es tanto más deplorable cuanto que sólo de las nuevas generaciones puede partir un movimiento de ideas con promesa de regeneración nacional. Mas conviene advertir que tales ideas no deben ser meras abstracciones fraguadas *more geometrico* por el pensamiento discursivo. Giner estima que lo que más rotundamente ha fracasado en la cultura occidental es su arrogante intelectualismo, su propensión a dar a la inteligencia una primacía absoluta sobre las demás facultades de la psique. Y cuando el intelectualismo se degrada produce una cultura retórica y sofística, en la que se atribuye más importancia a la facilidad de palabra y el malabarismo mental que a la verdad y el buen sentido. Ahora bien—dice Giner—, el ergotismo lo «tenemos [los españoles] como un vicio en la sangre y medula desde antes que hubiera escolástica en el mundo» [48]. La «manía de la oratoria», trasplantada a las universidades, ha sido uno de los motivos principales de la perversión de la juventud, pues la ha llevado a creer que con «charlatanería y desenfado» se puede ir a cualquier parte. El joven universitario español—señala Giner en 1888—no se ha percatado todavía de que ha llegado «la época de la indagación personal, concienzuda, realista, de los métodos intuitivos y autospectivos, de la contemplación directa de las cosas» [49], y de que esta nueva actitud «por doquiera sustituye al verbalismo, a los lugares comunes, al mero estudio de los libros y a la fácil sumisión con que un espíritu, a la par escéptico y servil, se rinde a las opiniones magistrales y a las doctrinas hechas» [50]. Para ese joven, la universidad sigue siendo una «sociedad de hablar» que le adiestra para ingresar en otras «sociedades de hablar», que van desde las Cortes hasta la tertulia de café, y que incluyen menesteres y profesiones que en otros países no rinden culto tan idolátrico a la palabra hablada.

Lo que Giner exige de la juventud son, según la terminología krausista, no tanto *ideas* como *ideales*, esto es, estímulos a la acción eficaz. Etapa primerísima de esa acción debe ser el destierro de la indigencia y la ignorancia. Hay que empezar desde el principio, es decir, hay que robustecer cuerpos minados por el hambre y la falta de higiene y agilizar mentes entorpecidas por el analfabetismo, el desamparo y la ramplonería. Todo lo demás, si viene, vendrá después. De aquí brota, creemos nosotros, mucha de la ideología «regeneracionista», y en particular, el apasionado fundamentalismo que es denominador común de

47 *Ibid.*, *OC*, VII, pág. 110.
48 «Sobre reformas...», *OC*, II, pág. 77.
49 «Sobre el estado de los estudios jurídicos en nuestras universidades», *OC*, II, pág. 174.
50 *Ibid.*, *OC*, II, pág. 175.

hombres tan dispares como Costa y Mallada, Morote y Sánchez de Toca, Isern y Macías Picavea, y que mezclado con otras corrientes ideológicas llega a influir en algunas figuras del 98: Unamuno, Maeztu, *Azorín*, Baroja.

VI

Ahora bien, aunque el rescate del hombre es lo primero a que hay que atender, lo que a la larga importa es habilitarle para una vida más amplia y honda que la que ahora lleva. Sin esa meta, todo esfuerzo sería vano y baldía toda esperanza. Hay evidencia bastante para pensar que la confianza de Giner en el «ideal de la humanidad», según el evangelio de Krause y Sanz del Río, flaquea bastante ante el embate de la «vida agria, dura, fiera, sombría, de la segunda mitad del siglo XIX» [51], pero no cabe decir que se quebrante. Del horizonte, es cierto, se ha borrado la mentida aurora de un mundo mejor. El camino será mucho más largo y penoso de lo que se había supuesto y, por consiguiente, amén de cargarse de paciencia, habrá que forjar medios nuevos de ayudar a la historia a que apresure el cumplimiento de su implícita promesa.

Cuando en 1875, durante su destierro en Cádiz, Giner concibe la idea de la Institución Libre de Enseñanza, y esa idea, secundada por otros hombres animosos, se trueca en realidad un año más tarde, entra en acción uno de los medios para «la edificación sistemática de una nueva vida». Conviene señalar que ni Giner ni sus colaboradores se hacen al principio muchas ilusiones acerca de la viabilidad del proyectado organismo, no sólo porque habrá de tomar cuerpo en un ambiente, desde luego, hostil, sino porque, en fin de cuentas, sus fundadores, con escasas excepciones, son catecúmenos de la pedagogía, por lo menos del género de pedagogía que preconiza Giner. Como todo lo demás, la Institución también tiene que empezar desde el principio aprovechando en lo posible las experiencias de ultrapuertos, dando mil trompicones y cometiendo errores cuya rectificación pondrá a prueba la paciencia y el amor propio de sus dirigentes. En 1880, cuando el nuevo centro cumple los cuatro años, su fundador no puede menos de pasar revista al cúmulo de dificultades a salvar: «la hostilidad de los unos, la incredulidad de los otros, el espíritu de partido, la calumnia, el desdén, el desagradecimiento, y las mayores y más graves de todas [los obstáculos]: la incultura general de la nación y nuestra propia sensible inexperiencia» [52].

---

[51] «Salmerón», en FRANCISCO GINER DE LOS RÍOS: *Ensayos y cartas*, México, 1965, pág. 168.
[52] «El espíritu de la educación en la Institución Libre de Enseñanza», *OC*, VII, pág. 51.

Como ve sin esfuerzo quien estudia su historia temprana, la Institución es un último recurso del humanismo liberal, un remedio heroico al que acuden unos hombres que, en el orto de la Restauración, suscriben tres postulados fundamentales: *a)* que urge desentenderse por completo de la España oficial; *b)* que nada cabe esperar de las revoluciones, porque la «de arriba» degenera en el ordenancismo, y la «de abajo», en la barbarie, y *c)* que no se puede seguir como se está. Con palabras de Ortega, se diría que éste es el epílogo que pone un alma desilusionada a las convulsiones de 1868-1874. De una confianza nunca muy firme en la acción política, Giner pasa al apoliticismo, actitud en la que no todos sus amigos y colaboradores le imitan, pero que, habida cuenta del prestigio gineriano, contribuirá a acentuar el menosprecio con que no pocos intelectuales españoles miran la política hasta bien entrado el siglo XX. La abstención de Giner no es, sin embargo, absoluta: «Alejados de la política—escribe en 1889—, donde es nuestra creencia que se malgastan grandes esfuerzos para resultados mínimos, estamos siempre prontos a dar, sin embargo, un consejo y ayudar a poner mano en las reformas gubernamentales, apenas por rara extravagancia de la suerte se juntan allá en las alturas un relámpago de buen sentido y una disposición benévola para nuestros ideales; persuadidos, no obstante, de que casi todo cuanto en este orden auxiliemos a levantar está condenado por largo tiempo a ser destruido, no bien el relámpago pasa y la corriente de la vulgaridad... recobra... su natural y hasta legítimo imperio» [53].

Pues bien, ¿qué hacer? La respuesta gineriana es tan sencilla como insólita: *hacer hombres,* y hacer hombres equivale a educarlos, a cuidar que del brote del párvulo y la flor del niño se desarrolle y sazone el fruto del adulto. En tamaña potenciación humana radica para Giner la única esperanza de salvación. Sólo unas vidas nuevas pueden crear una nueva vida. A quienes objetan que dado el estado de España a fines del siglo pasado, ello supone aplazar *ad calendas Graecas* el ansiado cambio radical, les contesta que «una experiencia dolorosa comprueba cada día más el principio incontestable de que sólo la lenta y varonil educación interior de los pueblos puede dar seguro auxilio a la iniciativa de sus individualidades superiores y firme base a la regeneración positiva y real de sus instituciones sociales» [54]. Hay que cargarse de paciencia y no pedir milagros a una orientación novel en que todo, absolutamente todo, está por hacer, y cuyo objetivo es nada menos que «desenvolver individual y socialmente hasta el nivel máximo que en cada punto quepa las potencias físicas, intelectuales, morales y afectivas

---

[53] «Prólogo», *OC,* XII, págs. 21-22.
[54] «La juventud...», *OC,* VII, págs. 110-1.

de la naturaleza humana» [55]. En vista de la magnitud del fin y la cortedad de los medios, Giner aconseja a sus colegas de la Institución «tener más modestia..., renunciar a la infalibilidad..., escudriñar en el fondo de nuestra conciencia nuestros móviles..., ser más severos con nosotros mismos y más humanos con los demás» [56]. Pero la misma rigurosa fiscalización que se recomienda puertas adentro, habrá de ser aplicada puertas afuera. Contra las fatuas proclamas ministeriales y los juegos florales parlamentarios acerca de la instrucción pública hay que decir cuál es el verdadero estado de cosas: la insuficiencia de escuelas; la falta de material pedagógico; la desdichada condición—mitad cárcel, mitad pocilga—de la escuela rural; la ínfima preparación del maestro, consonante, sin embargo, con su vergonzosa remuneración; la índole pasiva, memorista, de la enseñanza. Durante cuarenta años, desde las páginas del *Boletín* de la Institución, Giner divulga sus ideas y esperanzas, sus recelos y aversiones, y con ello hace de esa publicación una especie de diario íntimo, el único con que contamos hasta que se recojan, ordenen y publiquen sus papeles personales. «Hacer hombres» supone, como medida preliminar, hacer a los «hacedores de hombres», es decir, a los maestros. El magisterio, ejercido con inteligencia, sensibilidad, rectitud y sencillez, habrá de tomar sobre sí la cura de almas y cuerpos, la «formación íntegra del hombre». En la educación así concebida, con fe que hoy nosotros quizá estimemos excesiva, Giner descubre la clave de la felicidad individual y la redención social.

VII

El desastre del 98 representa para Giner un eslabón más en la larga cadena de calamidades seculares. Las humillaciones de Santiago y Cavite no son el ejemplo con que cierra la historia una etapa de torpeza y villanía, sino un simple comentario marginal que, a lo sumo, persuadirá a los aún no persuadidos de que España—como Giner asegura en 1901—es «la tierra... donde por ahora toda miseria espiritual y material tiene su asiento» [57]. Ya en septiembre de 1896, venteando la catástrofe que se acerca, cuando arde la guerra en Cuba y la insurrección en Filipinas, Giner escribe a Leopoldo Alas: «¡Qué horas éstas; qué horrores; qué ruina moral, material, de todas clases; qué amargura; qué caída; qué corrupción; qué piedad tan inmensa entra en el alma toda por tanto dolor dentro y fuera de nosotros, tan bajo como va cayen-

[55] «Problemas urgentes de nuestra educación nacional», *OC*, XI, pág. 177.
[56] «Prólogo», *OC*, XII, pág. 25.
[57] «La Universidad de Oviedo», *OC*, XII, pág. 288.

do, cayendo, este pobrecito pueblo, que saldrá de esta agonía, pero cuándo! » [58]. En ese «cuándo» se transparenta un espíritu en angustia mortal, abrazado ardorosamente a una fe en el destino humano que la filosofía crea y que la historia destruye. Aquel «gran agitador de espíritu», como le llama Unamuno, luchaba a brazo partido con su duda y su esperanza, buscando en sí mismo el convencimiento que necesitaba para convencer a otros. No es extraño que don Miguel, que sabía mucho de estas cosas, escribiera de don Francisco: «Aquel hombre, que se pasó la vida clamando: '¡paz, paz!', era un gran luchador. No podía ser de otra manera. La verdadera paz, la paz fecunda, la paz digna, la paz justa, no se obtiene más que con la lucha» [59].

JUAN LOPEZ-MORILLAS

Dpt. of Spanish
The University of Texas
AUSTIN, Texas, 78712 (USA)

---

[58] *Cartas y ensayos*, págs. 115-6.
[59] MIGUEL DE UNUMUNO: «Recuerdo de don Francisco Giner», en *Obras completas*, Madrid, 1966, III, pág. 1178.

LA RECEPCION DE CHINA EN LAS CULTURAS HISPANICAS

1. El descubrimiento

La extravagancia de que Europa pudiese dejar de comprender durante muchos siglos el valor de la cultura china, encastillándose en una visión egocéntrica de la historia, nos parece hoy inconcebible.

Veamos, en primer término, cuáles son las etapas de recepción de la imagen de China en Europa. Para lo cual debemos partir de la visión romana, que consideraba todo lo que no se cerraba dentro del *lismes* romano como bárbaro o escita, como pueblo marginado y remoto, perdido en una inmensa nebulosa.

También China tuvo una conciencia pareja y casi contemporánea. Si Roma alzaba en la frontera de Escocia el «muro de Adriano», se intimidaba ante los feroces vascos, renunciaba a Asia, realizaba una acción paralela a la del emperador Tsin cuando alzó la Gran Muralla, para contener la amenaza de los tártaros.

La primera información *directa* no llega a Europa hasta el veneciano Marco Polo, que recorrió China a partir del año 1271, convirtiéndose así ese audaz y extraordinario viajero en el primer «importador» de su imagen. Así lo recuerda Luis Calvo: «El veneciano llegó a Catay—ese dulce nombre de Catay que él se inventó para la China y que define al sándalo, a la seda, a los crisantemos, a las porcelanas y a los jardines con música labrados en el monte de nieve—; llegó a Catay desde Bagdad y volvió a su tierra por el camino de Persia. Reinaba sobre Pekín un tártaro, el 'bárbaro' Gengis Khan, que había saltado con sus ejércitos la Gran Muralla, levantada precisamente contra los 'diablos de Mongolia' por el primer emperador Chin—el hombre que dio nombre a China—, doscientos cuarenta y seis años antes de Jesucristo.»

Marco Polo, en efecto, inventa la visión exótica y gigantesca, perfumada y poética de la China para el ensueño del hombre occidental.

En los primeros años del siglo xv, más de un siglo después del deslumbrador viaje de Marco Polo—cuyos datos descriptivos de China

son todavía útiles al viajero—, un español, Ruy González de Clavijo, realizó entre 1403 y 1406 otro viaje, si menos conocido, no menos interesante: la *Vida y hazañas del Gran Tamerlán, con la descripción de las tierras de su imperio y señorío,* en el que, recorriendo el Asia Central, siguiendo la ruta de Alejandro Magno, alcanza las ciudades de Trebizonda, junto al mar Negro; la de Samarcanda, capital de los «tajik» o persas (actual Tachikistán)[1], recorre las riberas del Golfo Pérsico (Ormuz), donde descubre naves que vienen precisamente de Catay en sólo diez jornadas de navegación, trayendo «aljófar y piedras preciosas», «rubíes, que no los hay finos salvo en Catay, y mucha especería de allí, que va a todas las partes del mundo».

Las primeras informaciones «modernas» proceden de los relatos de los jesuitas[2]. No es extraño que uno de los primeros informadores fuese el padre Baltasar Gracián, de la Compañía de Jesús.

Las primeras referencias a China y a sus habitantes (a los que llaman los *chinas)* aparecen en la literatura española en el siglo XVII. En Góngora va unida al concepto de perfección minuciosa: «labró costoso el persa, estraño el *china* / rica labor, fatiga peregrina»[3], que va a continuar como característica de los conceptos que ya recoge el Diccionario académico referido a un tejido bien labrado y de mucho precio.

Pero, junto a esta noción, es curioso que una connotación espiritual. En *El Criticón,* de Baltasar Gracián, se contrapone el carácter «cobarde» del chino frente al «valeroso» de los japoneses[4], a los que llama «los españoles de Asia». Y así, en la *Armería del Valor,* éste distribuye «las espaldas a los chinas y el corazón a los japoneses», atribuyendo a los primeros la «lisura en el trato».

Recuérdese que San Francisco Javier había desembarcado en la bahía de Cantón (1552) poco antes de su muerte. La figura capital de esta penetración es la de Mateo Ricci (1552-1610), que llegó a Macao en 1582; a Nanking, en 1595, y a Pekín, en 1598, donde permaneció hasta su muerte. Conocedor de la lengua china, se empapó de la doc-

---

[1] Cuando yo visité hace unos años este curioso territorio, hoy república socialista soviética, me preguntaron si yo era de la tierra de Clavijo, el hombre que primero dio a conocer en Europa este país, cuya lengua y cuya cultura están vinculadas al mundo persa.

[2] *Vid.* «La imagen de China en Occidente», en el libro de FRANKE Y TRAUZETTEL *El imperio chino,* Madrid, Ediciones Siglo Veintiuno, págs. 185 y ss.

[3] GÓNGORA: *Obras,* I, 123.

[4] «Los jesuitas se introdujeron en la corte de los emperadores manchúes (1644-1912) como hombres de ciencia y misioneros. A los jesuitas de la provincita de Castilla y León se les encomendó el vicariato apostólico de Neguanwei, de 125.000 km² de extensión, con una población en el primer cuarto del siglo XX de veinticinco millones de habitantes. Por esa época establecieron unas doscientas escuelas. Los dominicos españoles recibieron el vicariato apostólico de Fukién Meridional o Amoy (60 escuelas)..., de Fukién Septentrional (162 escuelas). El Colegio de Santo Domingo de Fuchow, dirigido por los dominicos, ha sido durante mucho tiempo el centro docente español más importante de China. Los agustinos españoles recibieron el vicariato apostólico de Hunán Septentrional, con 104 iglesias y capillas y unas 60 escuelas.

A los franciscanos de la provincia española de Cantabria se les encomendó el vicariato de Shensi Septentrional, con un seminario y 39 iglesias y capillas» *(Enciclopedia de la Cultura Española,* volumen II).

trina de Confucio y fue el primero en proclamar que la evangelización sólo tendría éxito aproximando la moral cristiana a las orientaciones confucianas. La misión de Ricci creció fabulosamente: en 1636 tenía cerca de cuarenta mil creyentes. Este crecimiento demográfico tiene, como puede suponerse, una vertiente cultural.

Recuérdese, en este aspecto, la ingente tarea de nuestros misioneros y sus obras lingüísticas, como fray Martín de Rada (1572), fray Alvaro de Benavente (fines del siglo XVII), y la importante contribución del libro de fray Juan González de Mendoza *Historia de las cosas más notables, ritos y costumbres del gran reino de China* (Roma, 1585).

La información inicial sobre China en Europa madruga en los tratados españoles sobre la lengua de fray Martín de Rada (1577), Juan B. de Rada (1610) y fray Juan de Jesús (1610); en cuanto a la historia general, recordemos el libro de González de Mendoza: *Historia de las cosas más notables del reino de la China* (1585); Rivadeneyra: *Historia de China, Hartaria, Malaca, Siam y Japón* (1601); Morejón: *Historia de las misiones de la Compañía de Jesús* (1601); Navarrete: *Tratado histórico de China* (1676); Aduarte: *Historia de Filipinas, Japón y China* (1693).

Creo que tendrá algún interés un pespunte de las presencias sucesivas de la remota China, a partir de este momento, y especialmente a partir de España, que anticipa, como acabamos de ver, muchas informaciones a Europa, y especialmente a través de los *jesuitas*. Téngase en cuenta que si Portugal tenía la pequeña colonia de Macao, España tenía en Filipinas una avanzadilla lingüística, religiosa y cultural mucho más importante, aparte su interés político y estratégico, en colisión con los intereses de los «moros» y de los holandeses e ingleses, que cometían depredaciones en las islas. La «nave de Acapulco», que venía a Manila de Méjico, en viajes regulares, tiene una enorme importancia en lo económico y en el intercambio de valores exóticos. Desde 1570 hay contactos con la China—no siempre pacíficos—, pero de gran interés ulterior para el intercambio comercial, que se traduce en una importante colonia de residentes procedentes del Celeste Imperio.

España, pues, tenía fuentes de información de la remota China, fuentes que había que aprovechar, sin duda.

Aquel hombre admirable, de curiosidad universal, que se llamó fray Benito Jerónimo Feijoo, quien en su *Teatro Crítico Universal* (ed. 1777)[5] se ocupó con indignación de la ignorancia en que se halla el mundo occidental. Así, en el ensayo titulado *Mapa intelectual y cotejo de naciones* (vol. II, págs. 299 y siguientes), elogia sus avances en

[5] FRANKE Y TRANZETTEL: *El imperio chino*, Ediciones Siglo Veintiuno, pág. 262. Ver también páginas 285 y ss., págs. 383 y ss.

política, medicina, etc. Feijoo asevera que «podemos decir a favor de la Asia que ésta fue la primera patria de las Artes y las Letras» (id., página 310). Feijoo aporta nuevos datos en ensayos sucesivos. Y así, en el tomo VI (Discurso I, págs. 21 y sigs.), presenta «al Emperador hoy reynante en la China» como «uno de los más excelentes exemplares que tiene o tuvo jamás el mundo», alabando su liberalidad, su protección a los débiles, su magnificencia. En lo que se refiere a su nivel cultural, explica (vol. VIII, Discurso X) su lentitud en el progreso por «el excesivo respeto que profesan a la doctrina de sus mayores» (loc. cit., núm. 211), y señalando, por otra parte, sus prodigiosos avances en el campo de la irrigación y de los canales que regulan el agua que la agricultura necesita.

Quisiera hacer una referencia de apariencia anecdótica a una forma sutil de la presencia de China en el Occidente europeo: me refiero a la penetración del té. Cualquiera que no se detenga en la trivialidad superficial comprenderá la importancia de este influjo, que va más allá de la consumición de un brebaje, puesto que es toda una actitud ante la vida. Bastará repasar las páginas de una obra clásica, *El libro del té,* de Kakuzo Okakura [6], para comprenderlo.

Al lado de los datos históricos de su antigüedad en China—que remonta al siglo VII—, anota los primeros rastros europeos en el libro de Marco Polo, pasando por el tráfico de los holandeses, que introducen la preciosa mercancía, creando la enorme difusión que sólo en Inglaterra hace posible, ya en el siglo XVIII, unas tres mil casas de té. Los historiadores de la literatura suelen recordar que el té es mencionado por primera vez en el *Diario de Samuel Pepys* (1684), y que Addison, en su *Spectator,* lo consideraba en 1711 como una necesidad nacional.

Pero, insistimos, no se trata de una bebida, sino de ceremonia. Cuando don Leandro Fernández de Moratín, a fines del siglo XVIII, nos cuenta asombrado la cantidad de cachivaches y adminículos que ha observado en Londres a la hora de servir el té, extrañándose de que se entregue a este ritual un pueblo de tanto sentido práctico como el inglés. Este sentido ceremonial, según Kakuzo Okakura, se inspira en el poder sublimador del té, recordando que cuando la invasión mongólica del siglo XIII se refugió en el Japón, que se convirtió así en el relicario de la espiritualidad oriental, hasta el punto de afirmar que «el teísmo es el taoísmo camuflado», y de describir la ceremonia del té en los más prestigiosos salones japoneses, que reciben el nombre de «Casa del

[6] Del libro hay muchas traducciones a las literaturas europeas. En España tenemos ediciones al catalán (por «Marçal Pineda», es decir, CARLES SOLDEVILA, 1930) y una muy reciente (Ed. Kairós, 1978) al castellano por ANGEL SAMBLANCAT.

Vacío» y de «Casa de la Asimetría», de acuerdo con normativas vinculadas a la filosofía Zen.

Hacer una referencia a la resonancia del té en la cultura—la literatura y el arte—de la Europa occidental nos llevaría a una divagación excesiva y acaso innecesaria.

Creo que, en cambio, valdría la pena una referencia a la literatura española. En uno de mis libros—*España en sus espejos* (Plaza y Janés, ed.)—he tenido la curiosidad de señalar la cronología de la entrada del té en nuestra literatura, partiendo de una alusión anterior a la de Samuel Pepys, en la literatura española. Así, en los *Ocios poéticos,* del conde Bernardino de Rebolledo (1660), que fue embajador de España en la corte de Cristina de Suecia, leemos:

es la té cierta planta de la China,
célebre como el Arbol de la Vida
y autores de Verdad y de doctrina,
el agua della dan por excelente.

El matiz exótico de la hierba lo encontramos en una de las famosas *Fábulas literarias,* de Iriarte (1783), titulada *El té y la salvia,* en la que se refiere que

el té volviendo del imperio chino
se encontró con la salvia en el camino.
Ella le dijo: —¿Adónde vas, compadre?
—A Europa voy, comadre,
donde sé que me compran a buen precio.
—Yo (respondió la salvia) voy a China
que allá con sumo aprecio
me reciben con gusto y medicina.
En Europa me tratan de salvaje,
y jamás he podido hacer fortuna...
—Anda con Dios. No perderás el viaje,
pues no hay nación alguna
que a todo lo extranjero
no dé con gusto aplausos y dinero...

Iriarte aplica esta moraleja, como es sabido, al campo de la literatura —al «comercio literario», dice—, recordando a tantos escritores que pudiendo recitar «quinientos versos de Boileau y del Taso», «puede ser que no sepa todavía» en qué lengua los hizo Garcilaso. Valdría la pena recordar el interés de Iriarte—hombre de múltiples curiosidades—por la China, aludiendo, por ejemplo, a su traducción en verso de la tragedia de Voltaire *L'Orphelin de la Chine,* que aparece bajo el título *El huérfano de la China* en el tomo IV de sus *Obras completas.*

Anotemos, como curiosidad, que el polemista Juan Pablo Forner tituló uno de sus opúsculos satíricos *Los gramáticos chinos.*

2. China interesa a Europa

La remota China aparece como un lujo refinado y costoso. Baste, como ejemplo, la primorosa Sala de Porcelana del palacio de Aranjuez, modelo de lo que en toda Europa se llama ya *chinoiserie,* y punto de partida para lo que será la Real Fábrica de Porcelanas del Buen Retiro de Madrid, en cuya primera etapa (1759-69) se siguen las modas italianas de Capo di Monte (Nápoles), introducidas por Carlos III, bajo la dirección del italiano José Gricci, que creó el mencionado salón chino de Aranjuez, y en su segundo período, bajo la orientación de Cayetano Shipper (1770-83), el Salón de la China del Palacio Real de Madrid.

Proseguir la línea de la presencia de lo chino en la literatura y el arte de Europa nos conducirá a un análisis de las formas del rococó y sus elementos exóticos, y nos llevaría más adelante a analizar los elementos estéticos del refinamiento del *fin-du-siècle* francés, en torno a lo que recibe el nombre de *chinoiserie* y puede definirse en función de lo minoritario y lo exquisito. Un nombre rutilante, el de los hermanos Goncourt, bastaría para marcar un hito muy considerable en la historia de la estética.

Pero más curioso es el carácter anecdótico de esta presencia. Europa, que interviene en China, a partir de 1842—primera guerra del opio—, con una escandalosa depredación que se ampara en descarados intereses mercantiles, no pasa de ser una anécdota decorativa de biombos y palanquines.

Sólo a mediados del siglo XVIII empieza Europa a apercibirse de que al otro lado del mundo existe «otro foco de civilización» que no puede ser juzgado con el menosprecio olímpico que el pensamiento de la Ilustración dedica a los que no pertenecen al conglomerado de culturas que proceden del tronco grecolatino. Pero no nos extrañemos de que así acontezca, puesto que la curiosidad intelectual de estos hombres los llevó muchas veces a traspasar las vallas del racionalismo, para asomarse al mundo de lo turbio, de lo inconsciente, de lo misterioso. Desde los experimentos de Mesmer y de Cagliostro se va a los ensueños de William Blake y los aquelarres de Goya. Por esta razón, acaso, el mundo extremo-oriental aparece como un horizonte apasionante que, de algún modo, complementa la visión del mundo de Occidente. Análogamente, la visión universalista de los «ilustrados» se negaba a la visión romanocéntrica, que giraba en torno al catolicismo, especialmente en la religión entendida como una organización socioadministrativa, la Curia romana. Recuérdese, por ejemplo, la visión de Voltaire en *L'Ingénu,* cuando presenta irónicamente la sorpresa de un indio canadiense que, transportado a Europa, descubre que la moral eclesiástica que se le

impone tiene poco que ver con el cristianismo natural del Evangelio. De ahí el pensamiento volteriano de un cierto relativismo capaz de aceptar unas verdades religiosas en cualquiera de las geografías posibles. Pues bien: en Voltaire surge una visión de China que, en la Europa del siglo XVIII, representa una novedad revolucionaria. Uno de sus opúsculos satíricos, en efecto fechado en 1761, se titula *Rescripto del Emperador de la China*[7], que supone escrito por el Hijo del Cielo y dirigido al ciudadano de Ginebra Juan Jacobo, «discípulo del bonzo Saint Pierre», burlándose de que dirija su programa de paz universal al rey de una aldea llamada París, junto a un arroyuelo llamado el Sena, programa que dirige a todos los pueblos de Europa, olvidándose de todo el resto del mundo, lo que mueve al emperador de la China, en una zumbona sátira, a proponer una asamblea universal en un tubo de cristal situado en el centro de la tierra[8]. Voltaire, en su aguda clarividencia, se adelantó a denunciar el protagonismo de los pueblos occidentales, lo que da lugar a una noción que va apareciendo en Europa: la de que China es como un gigante dormido; una tremenda fuerza en potencia. Y en relación con esta noción podemos instalar la frase atribuida a Napoleón, denunciando el riesgo del día en que China despierte, y que ha servido de título al famoso libro de Alain Peyrefitte.

Por uno de esos azares que suelen acompañar la buena fortuna de los investigadores, cae en mis manos otro curioso dato de la «noticia» de China en Europa a principios del siglo XVIII: en la segunda novela *Robinson Crusoe,* que Defoe publicó para aprovechar el éxito de la narración del mismo título, aparecido en 1719, el protagonista realiza un larguísimo viaje en el que llega hasta la China. Si la primera parte tiene, como se sabe, su origen en la experiencia de un náufrago, ¿de dónde sacó Defoe la información sobre el Imperio chino? ¿Qué noticias circulaban en la Inglaterra de su tiempo?

No se trata, por supuesto, de una visión deslumbrada, como la que ofrece Marco Polo. El narrador precisa: «Nuestra ciudad de Londres tiene más tráfico comercial que todo su inmenso imperio. Un barco de guerra inglés, francés u holandés de ochenta cañones se enfrentaría con todos los barcos de la China, y los destruiría.» El viajero inicia su reportaje en el «corazón de la China», entre Nanking y Pekín, y nos cuenta que viaja en el séquito de un poderoso mandarín, lo que le ase-

[7] *Vid.* VOLTAIRE: *Opúsculos satíricos,* Ed. Carlos Pujol, Barcelona, 1978.

[8] Incluso un hombre tan próximo a VOLTAIRE, como CONDORCET, publica su famoso *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain,* en el que sus prejuicios de iluminista no conceden a las culturas no europeas otros valores que los del fanatismo y la ignorancia, aun aceptando que la Grecia clásica recibió de Oriente valores tan importantes como la escritura y su sistema religioso (4.ª época). La evolución del Catolicismo romano marca, para CONDORCET, la instauración de una cultura dogmática, aunque valora la importancia de la cultura árabe-musulmana (6.ª época). Y reconoce la importancia de la técnica china en la invención de la brújula y en la cultura de la seda. Y protesta de que la influencia de Europa en Asia vaya aparejada a formas de despotismo (10.ª época).

gura protección suficiente. Defoe descubre magníficas manufacturas de porcelana, pero también casas extremadamente pobres; y cuando, pasada la Gran Muralla, llega a la tierra de los tártaros, describe escenas de terrible ignorancia y barbarie. La visión de Defoe es, pues, la de una China ya desmitificada.

A lo largo del siglo XIX, las noticias de China se vinculan a los intentos de colonización que, desde Europa, tienen una doble intención: la religiosa—por el camino de la evangelización—y la comercial, que se inicia con la inicua «guerra del opio» (1842), que pretendía, a cañonazos, abrir mercados a la industria europea. Roma fundó en China arzobispados y obispados; creó colegios y seminarios, ofreciendo con ello una imagen de un «pueblo a redimir».

¿Cuál es la «función» que el pensamiento europeo asigna a China en la historia universal? En el *Bouvard y Pecuchet,* de Gustavo Flaubert, uno de los inefables interlocutores, Bouvard, sostiene su optimismo hacia el futuro («el hombre moderno progresa») en una noción histórica. «Europa—dice—será regenerada por Asia. La ley histórica es que la civilización vaya de Oriente a Occidente (papel de la China); las dos humanidades acabarán fundiéndose.»

En todo caso, la *chinoiserie,* galicismo con que se designa la influencia de China en las artes decorativas, tiene su vía inicial de acceso a través del tráfico mercantil de holandeses y suecos desde finales del siglo XVII. Parece claro que es en las porcelanas de Delft donde las tonalidades azul y blanco se inspiran en motivos decorativos de la dinastía Ming. Y se desarrolla en toda Europa a lo largo del siglo XVIII, dando al final de la centuria muy disputada su difusión por la ola neoclasicista de la Europa de Winckelmann y de las primeras excavaciones de Pompeya. El romanticismo, a pesar de su pasión por lo exótico, no produjo una restauración acentuada de la *chinoiserie,* aunque la mayor intensidad del tráfico mercantil y viajero la hacía más asequible. La restauración de su presencia había de justificarla en el *fin-du-siècle,* en el decadentismo que busca el *frisson nouveau.* La poesía china, por ejemplo, inicia su influencia a través de la literatura inglesa. Algunas figuras como la del escritor inglés Lafcadio Hearn (1850-1904), que se naturalizó japonés bajo el nombre de Yakumo Koizumi, abrazando la fe budista, proyectó hacia Occidente su emoción ante el embrujo de ese mundo exótico, en libros traducidos a todos los idiomas, como *China: recuerdos de la última isla* (1889) y *Japón, intento de interpretación* (1904).

A fines del siglo XIX, Europa posee una enorme información sobre la China, como lo acredita la obra de Cordier: *Bibliotheca Sínica, Dic-*

tionnaire Bibliográphique des ouvrages relatives a l'Empire chinois (París, 1878-85).

En el plano estético, surge la influencia, en especial, en las artes decorativas (biombos, abanicos, cerámicas) ya a partir del siglo XVIII. De ahí se pasa al plano de la literatura.

En la literatura francesa tiene un lugar preferente Judit Gautier, hija del gran escritor romántico Théophile Gautier, que desde muy joven aprendió chino y comenzó con *Livre de Jade* (1867) una serie de obras literarias de tema oriental, de las que destacaremos *Le dragon impérial* (1869), *Les peuples étranges* (1879), *Fleurs d'Orient* (1893), *L'avare chinois* (1908), etc.

Una alusión a Pierre Loti (1850-1923) parece conveniente, aunque su orientalismo se acerca más al mundo japonés. *Madame Crisantemo* (1887), *Japonerías de otoño* (1889).

3. China y el mundo hispánico

La avanzada de España en Oriente era, en el siglo XIX, la Capitanía General de Manila, y ya en 1852 el marqués de Miraflores intentó unas relaciones comerciales ventajosas para el archipiélago filipino, gestiones que hay que poner en relación con las de un estupendo personaje, don Sinibaldo de Mas (1809-68), catalán extraordinario, conocedor de extraños tecnicismos, inventor de un tratado de métrica cuantitativa, que llevó a buen término sus negociaciones, concertando con China un tratado de amistad, comercio y navegación, firmado en Tien-Tsin el 10 de octubre de 1864. Probablemente de este instrumento diplomático, completado con el que se firmó en Pekín en 1872, surge el trasiego de emigrantes chinos a Filipinas (donde existe una nutridísima colonia) y a Hispanoamérica, especialmente al Perú, donde regentan los más lujosos restaurantes (chifa). Añadiré que otro diplomático español, don José de Aguilar, cónsul en Hong-Kong, dedicó trece años a componer *El intérprete chino. Colección de frases sencillas para aprender el idioma oficial de China,* impreso en Madrid en 1861. Otra *Gramática china, dialecto cantonés,* firmada por B. Castañeda, se imprimió en Hong-Kong en 1869.

En España, durante el siglo XIX, hay de la China una imagen «lujosa». Ya hemos señalado la importancia de las Filipinas como bastión avanzado de España en el Extremo Oriente. Recordemos que la «nao de Acapulco», que enlazaba Manila con México, traía esplendores de lacas, seda y marfil, sin olvidar los adornos femeninos, como el pay-pay, «que en Manila se estila», tal como lo definía una canción que se hizo

muy popular. Las gentes de mi generación han visto en su niñez, en las casas de nuestra burguesía, recuerdos de los parientes que habían ido a Filipinas. Y se encuentran, pasada la moda y el momento, en nuestras tiendas de anticuarios. El mundo chino es, así, como una vitrina de objetos de gran valor. En *La verbena de la Paloma,* el objeto más preciado que se ofrece a una mujer es el *mantón de la China,* que el coro de hombres ofrece a las muchachas: *un mantón de la China — te voy a regalar,* obsequio que, de tan desmesurado, provoca la incredulidad de las hembras: *venga el regalo — ¡si no es de broma!*

La China es también, en España, objeto folklórico, prenda delicada, fuerza de biombo exótico decorativo.

No es extraño, por lo tanto, que nuestros bien escasos escritores viajeros sintiesen el atractivo de China. En los capítulos en los que hablamos de Shanghai y de Pekín debemos recordar la figura de Vicente Blasco Ibáñez, cuyo libro *La vuelta al mundo de un novelista,* cuya actual reedición (después del veto que el franquismo puso a sus obras) se lee con el mismo placer que produjo su aparición hacia 1920. Otro escritor valenciano, poseedor también de una retina poderosa, Federico García Sanchiz, nos ha dejado en dos libros, *Shanghai* (1927) y *La comedianta china,* el impacto de este mundo colorista y exótico.

El cambio radical de actitud de Europa frente al mundo extremo-oriental se inicia en el siglo XX con libros como *Esquema de la Historia,* de H. G. Wells (1917), y, sobre todo, en una obra de tanta resonancia como *La decadencia de Occidente,* de Oswald Spengler (1880-1936), publicada en 1918. La aparición de este libro da al traste con la distinción entre un centro de cultura universal del que dependen o derivan otras culturas, sino la presencia independiente y en muchos momentos simultánea de diversas culturas, cuya evolución se produce de acuerdo con unas etapas de florecimiento, técnica pura y decadencia, situación en que se encontraba la cultura europea. Spengler abre, pues, la etapa del *pluralismo cultural.*

La actitud de Spengler fue enormemente fecunda y, por supuesto, valedera para el porvenir, puesto que el análisis cronológico y paralelístico de las diversas culturas lo encontramos en la obra genial de Arnold J. Toynbee, cuyas consideraciones sobre China se anotan en otro capítulo.

Así, el editor de Spengler en España, José Ortega y Gasset, toma seguramente de él algunas ideas que nos interesa recoger. Ortega toma en consideración otras culturas y, por ejemplo, así dedica una larga atención a la escultura del Africa negra [9]. Pero interesa más, en este momento, analizar lo que Ortega piensa de China, tal como lo ha re-

[9] *Vid.* ORTEGA Y GASSET: *Las Atlántidas,* Ed. Revista de Occidente.

cordado, muy oportunamente, el gran periodista Luis Calvo, que acompañó a los Reyes de España en su viaje a Pekín (junio de 1978).

«En su *Teoría de Andalucía,* el maestro Ortega coteja el venustísimo pueblo apostado en el extremo del macizo euroasiático con el viejo—también venustísimo—pueblo andaluz. '¿Qué papel ha sido el de Andalucía en este orden de la Historia?' (La guerra, el desdén por la guerra.) Y se contesta: 'El mismo de China. Cada trescientos o cuatrocientos años invaden China las hordas guerreras de las crudas estepas asiáticas. Caen feroces sobre el pueblo de los Cien Nombres, que apenas o nada resiste. Los chinos se han dejado conquistar por todo el que ha querido. Su táctica es la táctica del colchón: ceder. El feroz invasor no encuentra fuerza donde apoyar su ímpetu y cae por sí mismo en el colchón—en la deliciosa blandura de la vida china—. El resultado es que a las dos o tres generaciones el violento manchú o mongol queda absorbido por la vieja y refinada y suavísima manera del chino, tira la espada y empuña el abanico'» [10].

La consideración de Ortega es muy sagaz, porque hay un evidente paralelismo entre el refinamiento de ambas culturas, aunque haya una enorme diferencia entre sus ámbitos geográficos, diferencia que se reduce si se integra la cultura andaluza en el enorme arco de círculo que va desde las «tierras de Occidente» *(grb),* es decir, el Algarbe y el Magreb, hasta Filipinas y el Pakistán. ¿Corresponde a esta característica refinada un cierto desmayo de la voluntad que convierte a estos pueblos en perpetuamente invadidos? Quienes hayan leído *El Gatopardo* recordarán aquella página magistral de Lampedusa en el que el piamontés Crevalley intenta comprender el alma de Sicilia a través de las palabras del príncipe de Salina. Quien le explica el sino de pueblo invadido, a través de los siglos, por romanos, cartagineses, normandos, árabes, italianos, lo que crea una desgana que se agrava en la soñarrera de un clima tórrido. Así, los pueblos refinados se dejan conquistar por las distintas clases de «bárbaros», de pueblos-horda, que arriban a sus costas, ante cuya violencia se pliegan con sumisa indiferencia, porque, en el fondo, se saben superiores a sus invasores. Es la misma actitud de los chinos frente a los mongoles, los manchúes o los japoneses. De ahí el orgulloso geocentrismo de estos pueblos, que se consideran a sí mismos como la única realidad histórica posible. ¿Hay alguien más satisfecho de ser lo que es que el pueblo andaluz? Aquel torero cordobés que se aburría en París porque allí «todos eran extranjeros» o el autor de aquella frase genial que dice «*pa nozotro, de Dezpeñaperroz p'arriba, to es Alemania*», pueden ilustrar el orgulloso desdén aristocrático—análogo al de los gitanos con los «payos»—que podríamos es-

[10] *A B C,* 21 de julio de 1978.

tudiar como consecuencia del agudo paralelismo de Ortega al comparar las culturas china y andaluza.

Como China, Andalucía parte de una cultura milenaria y fabulosa, la cultura tartésica, con dinastías que parten del misterio [11].

El ejemplo más significativo entre nosotros de esta consideración europeocéntrica de la historia nos la ofrece, sin duda, Eugenio d'Ors, capaz de escribir un importante libro sobre *La ciencia de la cultura,* intento de explicación filosófica de la evolución intelectual del hombre, apoyada en la repetición de actitudes—lo que él llama «eones»—a lo largo de los siglos, sin que sienta la necesidad de dedicar a la China más que un par de alusiones a lo largo de quinientas páginas de apretado texto. Para D'Ors, en efecto, la Cultura es un fruto de la «Ecumene», que procede de Roma—como eje de lo clásico y de lo católico—, quedando todo lo demás en el concepto del Exotero—que los antiguos llamarían «bárbaros», «hiperbóreos», «escitas»—todo cuanto quedaba marginado de aquel centro civilizador [12]. Ese mundo así marginado quedaría clasificado benévolamente como «curiosidades». Una de estas «curiosidades sería China» [13].

Este es uno de los ejemplos más palmarios de las limitaciones que se derivan de unos esquemas histórico-culturales presididos por el punto de mira occidental, lo que convierte toda la cultura oriental en un triste aledaño de Europa. Lo cual es históricamente falso.

Y es más grave en este caso, puesto que D'Ors aplica su doctrina, toda ella adherida a un europeísmo a machamartillo, también a la misma cultura española.

Analizado el tema en lo que se refiere al pensamiento, pasemos a la literatura.

Una madrugadora resonancia del tema que nos ocupa podríamos hallar en la novela de Nicomedes Pastor Díaz *De Vistahermosa a la China* (1858), ya que su protagonista, Javier, frívolo y donjuanesco, abandona un día sus veleidades mundanas—simbolizadas en un baile de máscaras de los duques de Vistahermosa en Madrid—para seguir la vida del misionero en China, prefigurado en su nombre, es decir, el

---

[11] La aproximación del mundo chino al mundo español tiene mucho que reflexionar. Análoga marginación de lo europeo; parecido sentido del honor y de la belleza; valor profundo de lo religioso; tendencias a un barroquismo en la estética y en la ceremonia. Se me vienen a las mientes aquellos «Apuntes de un loco», que figuran entre los *Arabescos* de NICOLÁS GOGOL, en las que este desdichado afirma que es el rey de España Fernando VIII. «Descubrí—dice—que China y España son enteramente un mismo país y que sólo por ignorancia las consideran estados diferentes. Aconsejo a todos que escriban el nombre de España y verán cómo resulta China» (*Obras Completas,* Ed. Planeta, pág. 542). Por otro lado, podríamos recordar las referencias del CONDE DE KEYSERLING en su *Europa, análisis espectral de un continente* cuando, por ejemplo, encuentra parecido entre la Meseta de Castilla y el altiplano del Tibet.

[12] EUGENIO D'ORS: *La Ciencia de la Cultura,* Madrid, Ed. Rialp, ver especialmente págs. 231 y ss.

[13] Frente al «eón de Roma», que se ordena en torno a la unidad de la cultura, concibe D'ORS, como es sabido, el «eón de Babel», símbolo de lo confuso y lo vario. De modo que, simplificándolo, lo que no pertenece al primer signo se asigna al segundo.

de San Francisco Javier. No hay, pues, vivencia del tema, sino, como hemos dicho, resonancia española del tema oriental, cuyo rastro estamos siguiendo.

De la curiosidad infatigable de don Juan Valera surge el tema oriental de alguno de sus cuentos, como *El pescadorcito Urashima,* de ambiente japonés, probablemente popular [14], pero cuyo origen chino puede suponerse dada la importancia de la cultura «central» sobre la de «las islas». De tema chino es también uno de los diálogos que bajo el título de *Asclepigenia,* «cómica alegoría de la decadencia de la civilización gentil», publicó bajo el título de *Gopa.* Explica cómo Gopa, esposa de Buda, reacciona noblemente ante el comportamiento del sabio, en contraste con el egoísmo incomprensivo de la madre del filósofo [15]. Esa temática no puede sorprendernos si recordamos otros trabajos de Valera, como *El budismo esotérico* (1887) o *Leyendas del antiguo Oriente* (1870).

La curiosidad de Valera por el mundo oriental se advierte también en su divertido libro *Morsamor,* cuyo pintoresco protagonista, después de recorrer la India, se traslada a Cantón y después a Macao (capítulo XXXIV). Sus fuentes de información, como ya se supone, son las tradiciones, noticias aportadas por los jesuitas «y de otros sinólogos españoles y portugueses, sin excluir a don Sinibaldo de Mas, nuestro amito».

Este Sinibaldo de Mas, en efecto, había fundado con Valera, en 1856, *A Ibérica,* una sorprendente revista que propugnaba el acuerdo entre España y Portugal. Personaje fantástico, nacido en 1809, poeta, erudito, autor de un tratado sobre *El sistema musical de la lengua castellana* (1832), consiguió que el Gobierno español lo enviase en misión informativa a Extremo Oriente, abriendo el mercado de China a los productos catalanes y residiendo en Filipinas, que estudió en un completo *Informe* (1843), lo que provocó que fuera designado como embajador en China. Resultado de sus conocimientos fue su libro publicado en francés *La Chine et les puissances chrétiennes* (París, Hachette, 1861); lo presenta como «*ancien envoyé extraordinaire et Ministre plenipotentiaire de la Reine d'Espagne en Chine*». Su libro, en dos volúmenes, de 358 y 482 páginas, respectivamente, produce asombro por la cantidad de noticias históricas, de datos estadísticos y de notas políticas que contiene.

El interés por el Extremo Oriente es insólito en nuestra literatura crítica. Anotemos como excepción la figura de un curioso analista, Fer-

---

[14] Poseo una edición japonesa impresa toda ella en tela, sobre el mismo tema, que debió ser traducido al francés o al inglés, y acaso sirvió a VALERA para su delicioso relato.

[15] El relato está incluido en el volumen *Cuentos, diálogos y fantasías* que publicó VALERA en 1887.

nando Araújo, que nos ha dejado en la revista *La España Moderna* curiosos trabajos sobre literatura china («El teatro chino», nov. 1900) y japonesa («La literatura pesimista en el Japón», junio 1903; «Un donjuán japonés», julio 1906; «Los siete defectos de las novelas japonesas contemporáneas», agosto 1910).

Acaso de estas líneas podría acompañarse con el nombre del guatemalteco Enrique Gómez Carrillo (1873-1927), que deslumbró a sus contemporáneos con su lujoso arte de *chroniqueur,* del que destacamos libros como *De Marsella a Tokio* (1905), *El Japón heroico y galante* (1922), *Literaturas exóticas* (1923), etc.

No es extraño que en una estética en la que predomina la noción de lo «raro», lo distante y lo exquisito la estética decadente del *fin-du-siècle* aparezca la *chinoiserie* como pretexto decorativo. Recuérdese, a este efecto, lo que supuso la frecuencia de este tema en la obra de los hermanos Goncourt.

En el modernismo hispánico, estos temas habían de aparecer ya desde sus inicios. Así, por ejemplo, el poeta cubano Julián del Casal, en su poema «Neurosis», nos da este rincón decorativo:

Un biombo rojo de seda china
abre sus hojas en una esquina
con grullas de oro volando en cruz,
y en curva mesa de fina laca
ardiente lámpara se destaca
de la que surge rosada luz[16].

Pero más curioso ejemplo nos lo ofrece otro poeta cubano, Regino Pedroso, que publicó en 1955, en la ciudad de La Habana, un libro de «poemas chinos» titulado *El ciruelo de Yuan Pei Fu.* Si hemos de hacer caso a lo que dice en su prólogo, Regino Pedroso sería un mestizo de chino y criolla, y este Yuan Pei Fu, su antepasado, que, a falta de otros tesoros, le habría legado los poemas de que se compone este curioso libro.

La temática de estos poemas es, por supuesto, radicalmente china, aun cuando su estética no se ajusta a la retórica proverbial de la lírica tradicional del Celeste Imperio. No resisto, sin embargo, a la tentación de reproducir algún ejemplo significativo.

Oh, Yuan Pei Fu, ¿qué hace esa tortuga
que lenta, torpe, estúpida, apenas si camina.
¿Para qué sirve? ¿Por qué la adoran todos?
¿Por qué ante ella, en éxtasis la gente así se postra?
¿Por qué le temen? ¿Qué cosa ilustra?
¡Oh discípulo…, todo y nada!

---

[16] *Bustos y rimas,* 1893.

También Rubén Darío había iniciado el tema. Ya en *Azul* uno de sus cuentos se titula *La muerte de la Emperatriz de la China,* y en él se relata la venganza de una mujer enamorada que destruye un busto de porcelana, destinado a su marido, porque tiene celos de aquella mujer que describe «toda la gama: oro, fuego, ocre de Oriente, hoja de otoño, hasta el pálido que agoniza fundido en la blancura, en un contorno de seda bordada de dragones» [17].

No es extraño, pues, que ante la princesa de la «Sonatina» el poeta se pregunte «piensa acaso en el príncipe de Golconda o de China», y que la decoren a la vez «los jazmines de Oriente, los nelumbios del Norte» [18], y que en su «Divagación» haga desfilar, entre tantas, las visiones del Celeste Imperio:

¿Los amores exóticos acaso?
Como rosa de Oriente me fascinas;
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba las princesas chinas.

¡Oh bello amor de mil genuflexiones:
torres de kaolín, pies imposibles,
tazas de té, tortugas y dragones
y verdes arrozales apacibles!

Amame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino:
madrigalizaré junto a tus labios.

Diré que eres más bella que la luna;
que el tesoro del cielo es menos rico
que el tesoro que vela la importuna
caricia de marfil de tu abanico [19].

El tema chino es frecuente en los poetas hispanoamericanos. El gran poeta colombiano Guillermo Valencia tradujo e interpretó poemas del Celeste Imperio en un libro al que puso por título *Catay.* Y Leopoldo Lugones gustaba de evocar «una sutil decoración morada» en la que

poblóse de murciélagos el combo
cielo, a manera de chinesco biombo [20].

Los modernistas de acá del Atlántico gustaban también de decorar con temas orientales incluso los decires castizos. Y si el «mantón de la

---

[17] *Azul,* 1888.
[18] *Prosas profanas,* 1896.
[19] *Prosas profanas,* 1896. Según Marasso Roca, Rubén Darío leyó a Li-Tai-Pe en el *Livre de jade,* de J. GAUTIER. *Rubén Darío y su creación poética* (1934), pág. 13.
[20] *Los crepúsculos del jardín* (1905).

China» era el regalo espléndido que ofrecían a sus amadas los chulos de *La verbena de la Paloma,* no faltaba la «glosa» cultificada en el elogio que del pañolón lujoso hizo don Luis Fernández Ardavín en su obra escénica *Rosa de Madrid,* en la que la protagonista exclama, mezclando confusamente elementales nociones geográficas:

Mantoncito de Manila,
rico pañuelo chinés
que se ciñe y se perfila
de los hombros a los pies
como si de carne fuera.
Mantoncito japonés
que del Rastro a la Pradera
vibras como una bandera
del barrio de San Andrés [21].

Federico García Sanchiz, que gustaba de añadir el concepto de cosmopolita a su verboso «españolear», realizó un viaje a Extremo Oriente y residió algún tiempo en la China, cuyas vivencias se encuentran en su extenso libro *Shanghai* (1927), vivencias que rememoró más tarde en su libro *Playa dormida* (1958) [22]. Este rastro toma mayor entidad en una deliciosa novela corta que titula *La comedianta china,* que publicó en 1926, en el fascículo 11 de La Novela Mundial, y en la que evoca la ciudad, en la época en que los europeos empezaban el asedio comercial de la ciudad y se instalaban aparte en la calle de *Las trece factorías.* En este ambiente el novelista describe los juegos escénicos en los cuales los papeles femeninos los asumían los hombres, especialmente educados para este menester [23].

Dentro del preciosismo que transparentan estas páginas de García Sanchiz, apasionado por lo *exótico,* podríamos colocar la figura de Agustín de Foxá, por su obra *Cui-Pi-Sing,* deliciosa estampa dramática que obtuvo el Premio Nacional de Teatro y fue representada con éxito. Un emperador de la China encarga a su sabio consejero Hoang que le busque una mujer que disipe su tristeza. Dice el emperador:

Eres sabio, Hoang-Ti, mi favorito.
Conoces
todas las propiedades
del triángulo rectángulo

[21] Don Jacinto Benavente rindió tributo a la moda orientalista estrenando en 1916 una traducción de una obra inglesa, de ambiente chino, obra de GEORGES D. HAZELTON y HARRY BENRRIVA, titulada *La túnica amarilla,* que él incluyó en sus *Obras Completas.* Recuérdese el enorme éxito que el gran actor español Ernesto Vilches obtuvo con la interpretación de la obra *Wu-Li-Chang,* en la que incorporaba prodigiosamente un personaje chino.

[22] Especialmente en los capítulos titulados «Canta un pájaro en el cementerio viejo» y «Adiós a China».

[23] La novela está dedicada a Margarita Xirgu, «coleccionista de chinerías», recordando puesta en escena impecable de la fantasía teatral de ambiente chino *Tien Hoa.*

y del ochenta y uno
cuadrado del cuadrado
de tres, número místico.
Te sabes de memoria
todo el herbario chino,
anuncias los eclipses
de la aguja magnética,
no ignoras los secretos
y has escrito un trabajo sobre el pulso,
pero ignoras,
seda y fruta, la piel de las mujeres,
no sabes del amor
y desconoces
el misterio escondido en unos ojos.

HOANG: *La sangre es corruptible*
y los ojos son sangre encristalada.
Las mujeres
llenan la noble casa del letrado
de menudos problemas,
y si el sabio pretende
estudiar los planetas,
ella le habla de espejos y de trajes.

A lo largo de este bello poema escénico es fácil seguir el esfuerzo de Agustín de Foxá por imitar los juegos del poema breve y la metáfora sutil de la poesía china.

Curiosa la escasez del tema chino en la generación de 1927. Apenas si en el segundo García Lorca, en el posmodernista de *Primeras canciones* (1922) y de *Canciones* (1921-24), sorprendemos un tipo de instantánea lírica, de pura expresión de una «presencia», al modo de la poesía oriental. Así, por ejemplo:

La luna va por el agua.
¡Cómo está el cielo tranquilo!
Va segando lentamente
el temblor viejo del río,
mientras que una rama joven
lo toma por espejito.

El gusto por la estrofa breve—*hai kai, tannka*—de la lírica japonesa está en una gran parte de los poemas, que aparecen, por cierto, dedicados «*A Miguel Pizarro (en la irregularidad simétrica del Japón)*», como en este «Nocturno esquemático»:

Hinojo, serpiente y junco.
Aroma, rastro y penumbra.
Aire, tierra y soledad.
(La escala llega a la luna.)

El mundo oriental remoto, con una escenografía de biombo, aparece en estos breves relámpagos líricos, en uno de los cuales la evocación irónica de Marco Polo ayuda a precisar una geografía ilusoria:

Sobre caballitos
disfrazados de pantera,
los niños se comen la luna
como si fuera una cereza.
¡Rabia, rabia, Marco Polo!
Sobre una fantástica rueda
los niños ven lontananzas
desconocidas de la tierra.

Los paisajes—estanques, puentecillos, jardines—explican que uno de los poemas del Federico de estas *Canciones* se titule, precisamente, «Canción china en Europa», donde aparece la nota exótica:

La señorita
del abanico
y los volantes
busca marido.

Los caballeros
están casados
con altas rubias
de idioma blanco.

El mismo sabor de *chinoiserie* tienen muchos juegos epigramáticos de este período lorquiano, como:

cuando sale la luna
de cien rostros iguales,
la moneda de plata
solloza en el bolsillo.

Cuando no alusiones más concretas, como en «Dos marinos en la orilla», uno de los cuales:

se trajo en el corazón
un pez del Mar de la China.

Aparte de Federico García Lorca, es obligado—dentro de la generación de 1927—recordar la presencia del tema chino en la obra de Rafael Alberti. Claro está que, esta vez, por razones de afinidad política. El gran poeta comunista, en efecto, dedica a China un manojo de poemas—como un ramo de flores—en su libro *La primavera de los pueblos* (1955-57), bajo el título «Sonríe China», cuya imagen previa y su confrontación real. Así, la verdad de los campos:

Hoy todo es sangre, hervir, crujiente vida,
ímprobo, inagotable manadero.
¡Venid, venid a ver la acometida
de este inmenso hormiguero!

de los talleres textiles:

trenzad la flor, la golondrina,
el cisne, el lago, la arboleda.
Tejed la antigua y nueva China
en un inmenso sol de seda.

de los estudiantes:

Hoy, por el lado, banderas.
Violines y banderas.
Los estudiantes están
de fiesta.

Sin que falte—recuerdo obligado—una «Canción china en China», que dedica a Federico García Lorca.

No pretende esta breve sucesión de poemas agotar la temática del rastro chino en nuestras literaturas. Vamos a dar, como curiosidad únicamente, algunas notas sobre el tema en Cataluña.

La curiosidad hacia la literatura china madruga en la literatura catalana a partir de los intentos del escritor Apelles Mestres, que en 1925 publicó una antología de *Poesía Xinesa* (ed. Salvador Bonavía), desde los orígenes (siglo X a.J.C.) hasta los últimos poetas clásicos del siglo XVIII. El poeta más traducido es, por supuesto, Li-Tai-Pé, del que da una treintena de poemas. Sin duda, este precedente influyó en la abundancia de versiones del mismo debidas a Josep Carner, que constituyen su libro *Lluna i Llanterna.* La traducción de Apel.les Mestres lleva un orientador prólogo, en el que subraya la anticipación de la rima en la poesía china desde los tiempos más primitivos. Otro gran poeta catalán, Marian Manent, ha publicado un libro de «interpretaciones de poesía xinesa» (Barcelona, ed. Atenas, A. G., 1928), de delicada vibración poética.

La presencia de lo oriental en la literatura catalana, y de lo chino en particular, debe ser estudiada también en relación con la literatura japonesa. Así, por ejemplo, tenemos el curioso ejemplo del escritor cosmopolita Josep M.ª Junoy, que, en 1920, y en un libro publicado en francés bajo el título de *Amour et paysage,* introdujo el *hai-kai.* Posteriormente, Carles Riba ensayó el otro género clásico japonés (la *tanka,* estrofa de veintiuna sílabas) en su libro *Del joc y del foc.* Dentro de esta atmósfera de influencia recordemos el éxito de la traducción catalana de *El llibre del té,* de Okakura Kakuzo, publicada hacia 1930.

Y escogemos, para terminar, los fragmentos más representativos del espléndido poema de Pablo Neruda titulado «Soledades de la tierra china», aparecido en su libro *Navegaciones y regresos* (o. c., II, 267):

SOLEDADES DE LA TIERRA CHINA

Desde arriba eres, tierra china,
multitud verde de terrazas,
jardinería de esmeraldas
o dulce agricultura de abejas.
Eres un pleno panal verde.
Y el hombre sube las semillas,
entre las rocas, a las nubes,
a las islas, entre las olas.

El hombre chino trabaja la tierra
y la tierra china lo trabaja,
aguza sus manos pacientes,
dibuja surcos en su cara.
Luego la tierra espera al hombre
y él se confunde con el polvo,
como una pálida semilla.

Oh tierra magnética, rostro
del mundo, antigua y nueva luna,
como el tiempo, germinadora;
como el océano, infinita;
nación eterna de raíces,
plantación copiosa de seres:
las nubes te envuelven y naces
millones de veces al día.
Pasan los pueblos y tú eres.

GUILLERMO DIAZ-PLAJA

Pintor Rosales, 42
MADRID-8

"HOMBRE, DULCE MORADA DEL HOMBRE"

Man...
... none knew how gentle they could be.
SHELLEY

Thou art a Man, God is no more
thy own humanity learn to adore.
BLAKE

Escribo este poema
porque no quiero escribir el otro,
el que podía escribir y es tan otro
que no quiero pensarlo:
el que rezuma por dentro y no destila
el que resbala hacia lo hondo del hueso
el que se agazapa astuto y acecha artero
el otro, el otro
todo teñido de tinta negra
todo desesperado, sucio, rotísimo
el otro, el otro
el que pugna el que grita el que palpa
el que besa el que mira el que mancha
el otro, el otro
que estoy aquí asesinando
para que muera de una vez
y se ahogue y se queme y se confunda.

Escribo este poema
porque no quiero escribir el otro
el que todos sabéis ya de memoria
el que por ser tan evidente
no tiene por qué existir ni resultar
el que leéis en todos los periódicos
en todos los libros de los otros tontos
en todas las hojas de los calendarios
y en las corbatas
y en los mandiles
y en las botas

el otro, el otro
que estoy asesinando.

*

Hombre
asómate a los claros ojos del hombre.

Hombre
descorre el cobarde terciopelo de sus pupilas
y contempla esos caballos que se van por los confines.

Hombre
enciéndete la frente y que tu pecho arda
para que el hombre sea por fin iluminado.

Hombre
acaricia el frío cristal de los ojos del hombre
que espera, sin saber, esa caricia.

Hombre
sé dulce con el hombre, con tu hombre
con los claros ojos de tu hombre.

*

Tan elementales eran sus lecciones, sus conceptos, sus salivas
tan de pan y de agua, tan de carne y de hueso
que todo lo olvidaron.

Tan risueño también cuando silbaba
y tan triste también, también, también
que todo lo olvidaron.

Salía de mañana, a la noche volvía
cantaba al mediodía
y al anochecer pensaba que sentía.

Y todo lo olvidaron
lo olvidaron todo de este hombre.

*

Si encontraras tu espejo, el verdadero
el que tiene tu carne y tus cojeras
el que vive de ti como tu árbol

si encontraras tu árbol:
le tomaras
por el talle del tronco, le invitaras
a bailar sin ruido y a cantar.

Si encontraras tu canto y tu palabra
aprendieras de nuevo lo que siempre
olvidaste, hablaras otra vez.

Si encontraras tu olvido
aquel tan pequeñito
que se quedó tan lejos como un cuerpo.

Si encontraras tu cuerpo.

Si pudieras, entonces sí, podrías.

Este pequeño dios que se hizo grande
es el hombre.

*

Pues que mataste a Dios
en tu preclaro derecho de ser hombre
resucitarlo pudieras

te lo pide esa muerte inevitable y florida,
te lo pide esa voz que nunca cesa
y que miente diamantes por las cenizas frías.

Te levantaras a la aurora sin recordar la noche
y fueras hasta el huerto que sabes
allí, entre las falsas rosas que no pueden reír
yace su cuerpo inmenso, opaco, nulo.

Temblarán las estrellas y ladrarán los perros,
pero tú
abrieras sin temor sus muertos ojos
y con tus ojos encendieras de nuevo sus pupilas.

Después, mucho después, después de todo
volvieras a la casa con un olvido nuevo
e hicieras lo que haces cada día.

*

Esta pequeña y nerviosa lagartija
que creció lagarto y llegó a dragón
es el hombre.

Este pequeño ratón que se hizo gato
y después tigre
es el hombre.

Este mamoncete de color de rosa
que se hizo mozalbete
y después otra cosa
es el hombre.

Este pequeño dios que mató a Dios
es el Hombre.

este es el hombre, hijo del mundo
desnudo nace de dolorosa madre
sobre sus dientes crece
anhela y sueña con un árbol
espera el atardecer de un fruto
lucha contra el lobo y le quiebra una pata
sube a la montaña para invocar la lluvia
alarga una mano y la retira ensangrentada

este es el hombre hijo del mundo
abre feliz los ojos y los cierra horrorizado
besa y mata por la espalda
esclaviza a su hermano y le agoniza
devora a su padre y a sus hijos
entierra a los demás para sentirse solo
resucita a los otros para sentirse múltiple

este es el hombre hijo del mundo
carne dispuesta al sacrificio inicuo
encarnizada mano de verdugo
mirada que acusa al inocente
silencio de la víctima que sabe
sueño de esperanza
delirio de muerte

este es el hombre hijo del mundo

este es el hombre rey del universo

*

Habló el topo y dijo:
yo soy una golondrina de terciopelo,
conozco un cielo de húmedo estiércol
y un infierno de luz y sin gusanos.
Y el topo era como un hombre.

Y habló la mariposa y dijo:
yo soy un dragón de colores
y mi dominio se extiende por el aire
y por la tierra y por el agua.
Y la mariposa era como un hombre.

Y habló el pez y dijo:
yo soy un búfalo de crines frías
dueño de praderas azules y verdes
y mi dios tiene los ojos planos
y mi diosa sabe volar sin alas.
Y el pez era como un hombre.

Y habló el hombre y dijo:
yo soy un ángel de luz
yo soy un ángel de tinieblas
y mi reino es de este mundo.
Y el hombre era como un hombre.

*

No hay estrellas tan sólo
objetos sin nombre numerados,
hay ojos de mujer en el espacio
y pechos de mujer como opulentas lunas.

No hay mundos tan sólo
luces y sombras apellidadas,
hay deseos de hombre que se hacen mundos
y cojean con nuestras cojeras más íntimas.

No, no hay tan sólo lo que hay
porque lo que existe sólo, sólito, sólo
existe para el hombre.

Fuera del hombre no hay nada
y dentro del hombre
está esa nada que le acecha fuera.

*

Y el mono se hizo hombre
y habitó entre nosotros,

y el hombre se hizo ángel
y habitó entre nosotros,

y el ángel se hizo dios
y habitó entre nosotros,

y el dios se hizo hombre
y habitó entre nosotros,

y el hombre se hizo hombre
y habitó entre nosotros.

*

Los signos que se fueron
camino de la nada
te dejaron la huella
del caballo más loco,
porque soñaste estrellas
tu boca está salada,
porque soñaste amor
tienes desierto el pecho
y porque soñaste todo
comprendes esta nada.

Y ahora que meditas
sentado en tu momento
quieres aniquilarte
o empedrarte quizás;
y quieres desparparte
para mirar sin luces
y en imposible afán:
la sed que era tu gloria
sólo recuerda el vaso.

El mundo es otro y grande
ajeno y ya imposible
te dices y resumes:
nada podrán mis ojos
contra las altas lunas,
nada podrán mis manos

contra el mar y sus leyes,
pero tú sabes, hombre
que nadie entre lo otro
posee lo que posees:
saberte morir solo.

*

Cuando caigas, retente
no eches tierra a los ojos
y contempla al que viene
inseguro de sí,
hay que decirle entonces:
te entrego la esperanza
que he recogido un día
de aquel hombre caído,
la llevarás contigo
hasta el postrer aliento,
cuando caigas, retente
no eches tierra a los ojos
y contempla al que viene
inseguro de sí,
hay que decirle entonces:
te entrego la esperanza
que he recogido un día
de aquel hombre caído,
la llevarás contigo
hasta el postrer aliento,
cuando caigas, retente
no eches tierra a los ojos
y contempla al que viene
inseguro de sí,
hay que decirle entonces:
te entrego la esperanza
....

*

No tú y el universo
sino tú solo universo
sólo universo tú,

no busques la pareja
porque tú eres pareja,

eres, sois, uno solo
y tú, el que habla;

y lo que tú digas
él lo dice por ti,
y lo que tú calles
quedará secreto.

Cuando vueles con la luz
la luz irá contigo,
y el espacio y el tiempo
también irán contigo.

*

¿Cómo serás mañana?

Te veo diferente de pura diferencia
múltiple de naciones nuevas
más rico en el contraste
en contra de la masa que todo lo apezuña
pero siendo la masa diferente.

Te veo distanciado y con nuevas promesas
con dioses nuevecitos y nuevas singladuras;
estallante te veo, granada que promete,
coloreando mundos aún por descubrir.

Te veo y te adivino
inventor de invenciones
conquistador incauto de inauditos placeres
conseguidor soberbio de dolores sencillos
o quizás complicados.

Te veo ya en mil razas
te veo ya en mil hombres.

Te veo como siempre
luchando por saber
e intentando olvidar.

JUAN IGNACIO FERRERAS

Résidence le Montgolfière
6-10 Villa Faucheur
75020 PARIS (Francia)

EL TIEMPO MITICO Y EL TIEMPO DEL HOMBRE EN LOS "CANTOS DE CIFAR" *

I

No se requiere excesiva perspicacia para percibir las líneas generales del perfil común que identifican los *Cantos de Cifar,* de Pablo Antonio Cuadra, con la *Odisea* homérica. Como todas las suyas, ha sido también en este caso afortunada la expresión de Coronel Urtecho al llamar al autor de los *Cantos* «el Homero a la escala del Lago». Sin embargo, la variación experimentada por la escala geográfica al trasponerse del Mediterráneo al Cocibolca, no la convierte aún en instrumento suficiente para poder determinar, con ella sólo, la justa medida de estos *Cantos.* Hace falta, además, acomodar la escala cronológica. Se trata entonces de adecuar nuestra perspectiva intelectual para ver, a la «escala del siglo XX», esta novedosa poesía de Pablo Antonio Cuadra.

De los tiempos de Homero a los nuestros ha corrido, como suele decirse, bastante agua bajo los puentes. Sería, además de sobrancero, imposible enumerar los graves acontecimientos, agudas crisis y profundas transformaciones experimentados por la Humanidad en el irregular transcurso de esas largas centurias. Bástenos, sin embargo, apuntar, al paso, un hecho sólo, a partir del cual precisamente llevamos cuenta de nuestro tiempo: el nacimiento, en Belén de Judá, de Jesucristo Nuestro Señor.

La manera más sencilla de realizar un reacomodo en la escala temporal es llevarla fuera de la historia, colocar el reloj del tiempo humano en la hora cero. Tal ha sido, en cierto modo, la opción acogida por el poeta español Jacinto Herrero Esteban frente a los *Cantos de Cifar,* cuando sugiere el carácter pre-épico de los mismos. En efecto, en la presentación de la edición española de la obra, escribe: «Cifar el Navegante viene encarnado en el anónimo hombre de la Mar Dulce nicaragüense, en un intento desmitificador, al ofrecerlo desnudo, en su desesperada situación marginal y humanísima. Cifar no es aquí héroe ni anti-

* PABLO ANTONIO CUADRA: *Cantos de Cifar.* Edit. El Toro de Granito. Avila (España), 1971. Existe también una selección de estos cantos (con algunos nuevos) en la antología de poemas de CUADRA: *Tierra que habla.* Edit. Educa, San José (Costa Rica), 1974. En el número de enero de 1977 la revista *Hudson Review,* de New York, acaba de publicar la traducción al inglés de estos cantos.

héroe, sino más bien un prehéroe, como tantos otros ulises que poblarían el Mediterráneo antes que Odiseo. La hazaña cotidiana de vivir el peligro en puertos, islas, ensenadas, escollos y profundidades del Gran Lago, la pobreza y el hambre del subdesarrollo, a fuerza de gracia poética, se convierte no ya en un trozo real de la América Hispana, sino en un nuevo símbolo o mito».

¿Es Cifar un prehéroe? Héroe significaba en griego semidiós. En la concepción aristocrática de la religión homérica, los héroes formaban una raza distinta, los «heráclidas», hijos y descendientes de los dioses, quienes sólo de manera accidental convivían con los simples mortales. Fue el cristianismo el que introdujo en la historia la convicción de que, dentro de cada ser humano, habita un héroe en potencia: por el bautismo, somos hechos todos «hijos de Dios». El bautismo arranca al hombre de las garras de la Naturaleza y de las cadenas de las estructuras sociales enajenadoras, patentizando el valor trascendente, intrínseco, de la persona humana. El cristianismo coloca lo heroico en el plano de la voluntad. «Héroe es quien quiere ser él mismo—escribe Ortega—. La raíz de lo heroico hállase en un acto real de la voluntad... Si nos resistimos a que la herencia, a que lo circunstante, nos impongan unas acciones determinadas, es que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos... Una vida así es un perenne dolor, un constante desgarrarse de aquella parte de sí mismo rendida al hábito, prisionera de la materia.» Entendido en tal forma el heroísmo, nos atreveríamos a dar, como respuesta tentativa al interrogante con que iniciamos este párrafo, la de que, más que un prehéroe, Cifar Guevara es un héroe virtual. Y surge entonces una nueva interrogante: ¿Ha actualizado el bautismo de la gracia poética este potencial heroísmo? Tales cuestiones suscitan en nuestra mente respuestas contradictorias, afirmaciones llenas de ambigüedad. Para tratar de ofrecer, sin embargo, más fundadas respuestas a las preguntas antes formuladas, nos vemos obligados a tomar un no muy corto rodeo, que nos hará pasar, de modo ineludible, por el tema, nunca agotado, de la evolución de las formas literarias.

Mientras Herrero Esteban nos invita a remontarnos, por la escala de estos *Cantos,* hasta los tiempos prehoméricos, otros autores tratan de llevarnos, de la mano de Cifar, al tratamiento de problemáticas de viva actualidad. El poeta y crítico español José María Valverde afirma que, por su estructura formal, los *Cantos de Cifar* se insertan, con inédita novedad, dentro de las más revolucionarias corrientes de la prosa y el verso hispanoamericanos de las últimas décadas. En efecto, Valverde escribe que «la raíz poética fue lo que dio vida a la mejor narrativa hispanoamericana de la primera mitad de este siglo... el llamado *boom* de la narrativa hispanoamericana... ha sido, sobre todo, la traslación de las virtualida-

des del verso hispanoamericano al terreno de la narrativa». Habiendo llegado ya a su cúspide el *boom* de la novela hispanoamericana, y presintiendo su descenso, Valverde llama la atención sobre lo que considera el «fenómeno recíproco»: «La tendencia a la narratividad en la poesía, e incluso, con más concreción técnica, la posibilidad de que se use el verso para la narrativa misma, para temas y realizaciones que, según las costumbres vigentes, se habrían desarrollado como "cuento", "novela corta" o aun quizá "novela" sin más». No cabe duda alguna de que los *Cantos de Cifar,* de Pablo Antonio, abren una prometedora brecha en la dirección apuntada por Valverde. Nos atreveríamos, sin embargo, a añadir algo a este juicio del crítico español que nos parece digno de cuidada atención. La síntesis de lo narrativo y lo poético verificada en los *Cantos* no sólo toma de lo novelístico «temas y realizaciones», sino también ese carácter objetivador y «exteriorista» por el cual el narrador sustrae su propio yo de lo narrado. Este escamoteo de la perspectiva personal toma en la narrativa las más variadas formas. En Cervantes, por ejemplo, que en ello como en todo lo referente al género es el maestro, toma la forma de la ironía. En Pablo Antonio, como esperamos mostrar, este sutil hurto o «capeo» del yo personal toma la forma de la *elusión,* una especie de ironía quintaesenciada.

Tan importante como la síntesis entre los narrativo y lo poético lograda en los *Cantos* es, para nosotros, la síntesis de lo culto y lo popular que Pablo Antonio ha llevado a cabo también en esta creación. Si la primera inserta al poeta en el presente de las letras hispanoamericanas, la segunda lo vincula al pasado, arraigándole en la rica tradición literaria del continente. En un estudio introductorio a la literatura nicaragüense, el propio Pablo Antonio ha señalado la bifurcación producida, en la historia de las letras hispanoamericanas, entre lo culto y lo popular: «El Renacimiento inclinaba al hombre—dice Cuadra—a formarse una imagen del mundo y una voluntad de arte antípodas de la voluntad de arte y de la imagen del mundo que el momento de América exigía para ser expresado. Cuando América ofrecía como problema un mundo indígena todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica, el Renacimiento iniciaba el abandono de esa esfera y comenzaba a moverse en opuesto sentido hacia lo profano y racional... Ya en el siglo XVI se aprecia una bifurcación: Por una parte, la literatura culta, que sufre cada día más la absorbente atracción de Europa, hasta convertirse, salvo excepciones, en un simple eco de la peninsular. Por otra parte, la literatura popular, que, en su producción folklórica anónima, afronta y efectúa el mestizaje de culturas y la creación de algo original y propio, pero no con la intensidad que hubiera podido lograrse... Esta bifurcación y sus distintas direcciones artísticas... producen ese fenómeno espe-

cial en la literatura hispanoamericana de convivencia de dos ritmos estilísticos, o mejor dicho, de dos "tiempos" culturales diferentes: el tiempo propio de América, inicial y primitiva, y el tiempo cultural de Europa, que también vive América, como parte de Occidente desde su conquista por España». Pues bien, en los *Cantos de Cifar* hay, por un lado, el intento de rescatar, para el «tiempo» de la presente humanidad, para la «hora actual», ese mundo indígena «todo encerrado en la esfera religiosa y aún mágica», que yace escondido al fondo de las arcas de un antiquísimo folklore, y por otro, al mismo tiempo, el empeño de elevar a la categoría de «poesía culta», de la más exigente y rigurosa perfección formal, las viviendas ancestrales de ese mismo mundo. Sin embargo, la indagación de la forma en que los *Cantos de Cifar* se insertan en la corriente de la literatura culta hispanoamericana exige un breve desarrollo independiente.

Como la ya sugerida tenue hebra de la *elusión,* que en cierta forma enlaza el estilo de Cuadra al tejido de la prosa cervantina, es también tenue el hilo que empalma su creación con la corriente de la literatura culta, y aún más precisamente neoclásica, de la tradición hispanoamericana. De la misma manera que Homero o Virgilio invocan a las Musas, son ellos invicados por los Landivar, Bellos u Olmedos al escribir sus Geórgicas tropicales o sus cantos épicos a las glorias hispanoamericanas. Durante los siglos XVIII y XIX sólo Guatemala concurrió, en Centroamérica, con unas pocas voces a integrar el coro del neoclasicismo del continente. Extrañamente, en Nicaragua se produce, en la primera mitad del siglo XX, ligado a Rubén, aunque también en polémica con él, un neoclasicismo de cuño original, tornasolado y evasivo en los alejandrinos del Padre Azaharías Pallais, perceptible aún en los «Sonetos de uso doméstico», de Coronel Urtecho, y abierta y claramente presente en las famosas *Evocaciones,* de Salomón de la Selva. La señal distintiva de este neoclasicismo (su «nuevo cuño») puede apreciarse, con relativa precisión, en el tránsito entre dos vocablos característicos: la *invocación* y la *evocación.* Salomón sustituye el énfasis oratorio y retorizante del primer vocablo por el lírico e intimista del segundo. Pablo Antonio Cuadra, aunque más cercano a la evocación, se sustrae parejamente de ambos énfasis. En los *Cantos de Cifar,* Homero no es invocado ni evocado, es, simplemente..., aludido.

Con estos dos conceptos, la elusión, de raíz cervantina y originada en la técnica novelística, y la alusión, de raíz lírica y originada en la poesía culta de Hispanoamérica, creemos encontrarnos ya pertrechados para tratar de dar respuestas a los interrogantes que dejamos abiertos líneas atrás.

¿Es Cifar un prehéroe? Previamente, pongamos cada cosa en su

lugar. ¿Adónde apunta la intencionalidad interrogante? ¿Al Cifar de la historia... o al Cifar de los *Cantos?* En el primer caso, la respuesta afirmativa de Herrero Esteban no andaría muy descaminada. Mas si, como parece debido, la pregunta se orienta al «Cifar poético», tenemos replanteada una sutil ambigüedad. Porque resulta que, a la mención del *rol* protagonista de los *Cantos,* tanto Cifar Guevara como el Ulises mítico acuden, con alegato de equivalentes títulos, a asumir el papel principal, eludiendo el demiurgo del ideal escenario el impetrado fallo. Lo mismo que Odiseo, Cifar Guevara es aludido sólo en los *Cantos.* Y al igual que el héroe de la Mitología, es eludido también. Eludido, aun en aquellos cantos que el poeta pone en su propia boca:

¡Me río de Cifar
que está llorando!

Esta danza sutil de la alusión y la elusión, que la duplicidad poética juega a Cifar Guevara y a Odiseo, revela, a nuestro modo de ver, la clave del estilo de Cuadra y nos permite aventurarnos a definir la personalidad del protagonista de los *Cantos,* no como Odiseo ni como Cifar Guevara, sino como una encarnación pristina de la virtualidad heroica. En un juego semejante al de Cervantes con Don Quijote y Sancho, Cuadra elude a Cifar con Odiseo, y a Odiseo con Cifar, a la par que, en reiterada reciprocidad, alude al uno con el otro. Y de aquí se deduce lo que, para nosotros, es el sentido esencial de los *Cantos:* la postulación, en nuestro tiempo y en nuestras circunstancias, de la virtualidad de lo épico.

¿Una epopeya virtual? Después del famoso ejemplo kantiano de los Táleros, es aserción filosófica comúnmente aceptada que, nada hay en la esencia de lo real que no se dé también en la esencia de lo posible... a no ser la propia realidad (o existencia). Digamos, para emplear un lenguaje de moda, una epopeya «puesta entre paréntesis». Una epopeya, en sí, cerrada y plena, sin indigencia alguna frente a la actualidad épica pretérita. Pero, al mismo tiempo, una «épica humilde» que hace constar, en las convexas líneas de los paréntesis que la «reducen» (en un sentido fenomenológico y no magnitudinal), el imperativo de no confundir el sueño con la historia... Sin despojar, no obstante, al sueño, de la posible eficacia de una praxis.

Una epopeya puesta entre paréntesis, en las oblicuas líneas de la alusión y la elusión, entre la alborada que ilumina virtualidades, y las tinieblas nocturnas que mutilan, borrando la aparente perfección de sus líneas, la engañosa juventud eterna de lo sido. Aludo (como a los dos «corchetes» limítrofes que encierran paréntesis menores), al segundo y al último poema de los *Cantos:* «Caballos en el lago» y «Mujer

inclinada en la playa». En el primer poema, los alusivos dedos del alba inician, con emotivo fervor, un esbozo de «estampa antigua» de gracia prometedora; los elusivos dedos de la noche mutilan, en el poema final, la ya lograda hermosa estampa antigua, entregada al olvido como un resto arqueológico cualquiera. Aludiendo a los héroes, los muchachos que bañan los caballos al alba eluden su marginal condición cuadreril; profetizando «la gloria y el dolor», Casandra elude la mitológica ilusión de Odiseo.

II

Habiendo hecho constar, a nuestro ver con claridad y precisión suficientes, los «paréntesis» reductores que permiten insertar, en la problemática coyuntura del siglo XX, la «epicidad» de los *Cantos de Cifar*, intentemos ver ahora, desde el interior de esos paréntesis, la leyenda aúrea y sencilla de Cifar Guevara, incursionemos, con patriótica emoción, en esta épica humilde de la Mar Dulce nicaragüense...

* * *

Cuando los caballos de los conquistadores entraron por vez primera en las inmensas aguas del Cocibolca, introduciendo el belfo reseco en la undosa superficie argentada, sorbieron gustosamente los límpidos cristales. Tal hecho sugirió al descubridor de aquella, en apariencia, ilimitada extensión líquida, Gil González Dávila, el nombre de Mar Dulce con que la bautizó. «Y digo mar porque crece y mengua y los indios no saben decir que por aquel agua se vaya a otra salada», escribiría luego, con curioso asombro descubridor, a su católica majestad. A orillas de esa Mar Dulce se asentaba el extenso señorío de Nicarao, poderoso señor indio, quien, después de su primer encuentro con los recién llegados extranjeros, sostuvo con Gil González y sus consejeros y tenientes un diálogo amplio, inteligente y profundo, filosófico parlamento que hizo anotar al perspicaz cronista: «Nunca indio alguno habló como él a nuestros españoles».

No fue, sin embargo, Gil González Dávila, sino su sucesor, Hernández de Córdoba, quien hubo de fundar, cabe las aguas de esta Mar, una de las primeras ciudades españolas de tierra firme: Granada, de Nicaragua. Tras la fundación de esta ciudad, con la llegada de los primeros misioneros y el asentamiento permanente de sus colonos, se inicia de hecho el virtual proceso de incorporar a la civilización occidental la varia y rica veta étnica y cultural sedimentada en diversos puntos de la región del Cocibolca. Los dos instrumentos de eficacia

irreemplazable en este proceso integrador han sido la religión cristiana y la lengua de Castilla. Mientras los pretendidos vínculos jurídicos, económicos y políticos, programáticamente al menos, intentados como vehículos incorporadores, han producido más bien efectos contrarios de disociación y volatilización de nexos culturales, lengua y religión han subsistido como los dos únicos lazos que aún mantienen unida a la cultura de Occidente la extensa población de esas regiones. No vamos a intentar desentrañar aquí las complejas causas del fracaso de esas estructuras socioeconómicas y políticas supuestamente integradoras, pues nos llevaría muy lejos de nuestro propósito presente. Cabe, sí, señalar de pasada, por ser ello anécdota esencial en la biografía del lago y de Granada, que no ha sido ajeno a la frustración de las mismas la destructiva acción de piratas y filibusteros, tanto de ayer como de hoy, que en varias ocasiones han puesto la tea incendiaria en los pueblos y ciudades de la región. El más famoso de todos, el filibustero esclavista William Walker, quien incendio Granada en 1856. Lo indiscutible es que, adentrados ya en la segunda mitad del siglo XX, la población de las riberas e islas aledañas tanto a Granada como a la costa oriental del lago, continúa todavía en una situación marginal y subhumana, estrechada en un cerco, de apariencia impenetrable, de explotación, hambre y miseria.

En Granada y en las haciendas de la costa del lago ha transcurrido buena parte de la existencia de Pablo Antonio Cuadra. Y he aquí, relatada por el propio poeta, la anécdota que arraiga los *Cantos de Cifar* en la pintoresca y trágica historia de la ciudad ribereña del Cocibolca y sus vecindades:

«Hace más de cuarenta años, en una arenosa bahía de nuestro Gran Lago, los peones de las haciendas y los marinos y los pescadores corrían y se reunían en grupos en la costa señalando un objeto lejano en el horizonte. Acababa de pasar un largo y tremendo chubasco. Algunos opinaban que el objeto era una troza de madera—una tuca—, otros que era una lancha volcada. La expectación duró horas, hasta que el bote volcado—que eso era el objeto—se acercó empujado por las grandes olas y pudo ser reconocido. Varios hombres entraron al agua, cogieron el bote y al darle la vuelta cayó una guitarra que venía en el fondo. "Es el bote de Cifar! ", gritó un marino. Y un pesado y doloroso silencio ensombreció todas las fisonomías. Doce horas después apareció el cadáver. El bote le sirvió de ataúd. Un marino de largos bigotes, llamado Juan de Dios Mora, lloraba como un niño. Y en medio de aquella gente y de aquel duelo, un joven poeta, que llevaba en el bolsillo una gastada edición de la *Odisea,* miraba todo aquello y abría su corazón a lo que veía.»

De su infancia y juventud, pasadas en Granada y las costas del lago, el poeta lleva impregnados en su espíritu las leyendas aventureras y los cuentos de aparecidos, las anécdotas truculentas y los misteriosos decires de los pescadores y comerciantes, ribereños e isleños, de la cuenca del gran lago nicaragüense, y grabadas en sus pupilas las imágenes marineras de velas henchidas y tormentas, de vuelos de garzas y sombras de cardúmenes, de calmuras y naufragios; en fin, de todas las posibles figuraciones de las incidencias e incidentes de la vida, arriesgada y dura, de los barrios pesqueros, riberas e islas del Cocibolca. Al mismo tiempo, no sólo en sus bolsillos y en sus manos, sino en todas las zonas de su humanística mente, guarda, junto a la de los libros de Homero, los ecos de lecturas repetidas de todos los clásicos de la literatura universal, de Esquilo a Shakespeare, de Virgilio a Dante, de Cervantes a Rubén Darío. Este doble caudal de experiencias humanas e intelectuales confluye de modo singular en los admirables versos de la sobria epopeya de Cifar.

En los notables «Escritos a máquina» que Pablo Antonio Cuadra publica dominicalmente en *La Prensa,* diario del que es codirector, el poeta escribió una vez sobre el Ulises homérico: «Debajo del personaje creado por Homero se aprecian las raíces de una visión histórica y de una concepción poética que dan vida y esencia a las más grandes creaciones de Occidente. El sueño de conquistar un mejor futuro, combinado y equilibrado con el esfuerzo por restablecer el paraíso perdido de la infancia, la gracia original. Es Virgilio dándole a Roma, con Eneas, sus orígenes y su porvenir. Es el Quijote "saliendo" a buscar la aventura (honor, fama y la ínsula soñada), pero llamando "dichosa edad y siglos dichosos" al ayer perdido...» Casi al final de su aventura poética, al cabo de su larga y fecunda jornada nicaragüense, sin dejar de avisorar la «tierra prometida», Pablo Antonio Cuadra ha retornado, con el Ulises nicaragüense, a la experiencia original de América, al momento inicial del descubrimiento y la colonización. Empleando los mismos instrumentos originales de inextinguible fuerza, la religión de Cristo y la lengua de Castilla, intenta nuevamente la redención de un mundo dormido a las espaldas de la historia. Vertiendo, dentro de una visión cristiana y en moldes de clásicas alusiones, el antiquísimo y rico folklore nicaragüense, recogido en las experiencias de su juventud aventurera y navegante, ha logrado transfigurar los humildes «cuentos de camino» (de los «caminos líquidos» del Mar Dulce nicaragüense) en los auténticos *Cantos* de una leyenda épica elevada y sencilla, irónica y salvadora.

Para decirlo con una sola imagen, la forma poética es, en los *Cantos de Cifar,* como el agua del bautismo: posee, como ella, virtudes de renacimiento y transfiguración. Al modo de un nuevo misionero castellano, Pablo Antonio Cuadra ha aspersionado, con aguas tomadas del mismo

lago, a los pescadores y huerteros, a las vivanderas y a los pequeños comerciantes, a todos los humildes habitantes del Mar Dulce y de sus riberas, haciendo renacer en el fondo de sus espíritus sus virtualidades heroicas y humanistas, abriendo una puerta de esperanza en el callejón sin salida de la explotación y la barbarie regresiva. Así ha poblado su mundo poético de Pascasios y Eufemias, de Mirnas, Piolines y Ubaldinas, inolvidables por su esencial autenticidad épica y humana.

En uno de los primeros poemas de los *Cantos,* ya mencionado antes con distinto propósito, «Caballos en el lago», el poeta nos hace asistir, como testigos, al mágico espectáculo de la poética transfiguración. Los flacos caballos que alan los carretones de la leche, los tristes rocines de los desvencijados coches que aún circulan por las callejuelas coloniales de Granada, son llevados, al salir el sol, a bañarse en el lago. El agua también opera en ellos su virtud bautismal. Entonces, los derrotados descendientes de los caballos de los conquistadores:

... yerguen
ebrios de luz
su estampa antigua.
Escuchan
—la oreja atenta—
el sutil clarín de la mañana
y miran
el vasto campo de batalla.
Entonces sueñan
—bulle
la remota osadía—,
se remontan
a los días heroicos,
cuando el hierro
devolvía al sol sus lanzas...

De la misma manera que la forma poética obra sobre la materia narrativa con mágicos poderes de metamorfosis, la materia narrativa reobra sobre los versos imponiéndoles severa sobriedad. En estos poemas, cada palabra cumple cabalmente su función dentro del grupo, y a través de todas las fases circula sin estropiezos una intencionalidad no por sutil menos definida. El verso tiene que renunciar a las ricas ambigüedades de otros desahogos líricos. Las imágenes, usadas con extrema parquedad, contienen una carga alusiva que irradia sobre el conjunto, impregnándole su sentido:

Hay una isla en el playón
pequeña
como la mano de un dios indígena...

Comienza el poeta el primero de los *Cantos*. Y al mismo tiempo que vierte una afortunada expresión plástica nos comunica, por la carga alusiva de la misma, una visión del mundo mitológico que sostiene, en la palma de las manos providentes de sus dioses, los accidentados aconteceres de los navegantes del Mar Dulce. Esta visión impregna todos los versos de este Canto, así como todos los de la obra.

La providencia de los dioses primitivos es con frecuencia tornadiza y caprichosa. En ocasiones les turban demasiado humanos empeños. Así, en «Las bodas de Cifar», magnífico cuadro de tormenta lacustre que entrevera supersticiones indígenas y de la antigüedad pagana. Empleando la técnica dramática con singular acierto, personajes introducidos con rápidas pinceladas, acción y diálogos entremezclados con coherente agilidad, el poeta ha sabido presentarnos la estampa, tentativamente bucólica, de unas bodas marineras, con las plateadas ondas del agitado lago como telón de fondo. Mas, súbitamente, el telón de fondo se trueca en protagonista central, introduciendo su apasionada voz de ráfagas y turbiones en el nupcial coloquio:

—¡Mierda!—gritó Eladio—. ¡Nos hundimos!
Pero el viejo Pas, sereno,
con su brazo único al timón,
dijo a los hombres:
—Está el lago cebado,
la lancha es virgen
y la mujer doncella.
Abrieron entonces la escotilla y nos metieron
al oscuro vientre:
olía
a brea el maderamen.
Tumbé a Ubaldina aterrada
y más que el amor
las olas me ayudaron.
Después abrí la escota,
saqué el brazo
y tiré el velo a las aguas
....

Mas dejemos aquí la anécdota nupcial de nuestro Ulises y retornemos al punto inicial de su épico periplo:

Dijo la madre a Cifar:
—¡Deja las aguas!
Sonó Cifar el caracol
y, riéndose, exclamó:
—El Lago es aventura.
—Prefieres—dijo ella—
lo temerario a lo seguro.

—Prefiero
lo extraño a lo conocido.
Izó Cifar los foques
y el solo ruido loco de palomas
de la vela
lo llenó de alegría...

Este «ruido loco de palomas» dispara el alma de Cifar, como una flecha, al abierto horizonte de la aventura. En las lejanas islas, colocadas por manos misteriosas en la línea divisoria de la realidad y el sueño, le aguarda la sirena de «La isla de la mendiga», la Circe «vestida de rojo» entre «los cocoteros y los tamarindos y los mangos», la boca amenazante de la cueva en que habita el terrible Gran Lagarto. Fascinadores rasgueos de guitarras, rojas vestimentas ondeando sobre la playa como taurinas capas, fauces de cavernas abiertas al misterio, succionan el navegante espíritu del protagonista hacia el tiempo sin tiempo de los mitos. Atados a la isla nativa, los tenues hilos de la añoranza, sin embargo, le alan para reintegrarlo al tiempo del hombre:

«A veces la lancha
huele a muelle»,
dijo Cifar, añorando
a Fidelia, deseando
volver al hogar y ver
al hijo que ya remaba en las islas.
Regresaban los cormoranes,
volvían las garzas
chillando en busca de sus nidos.

Las aventuras y desventuras de Cifar acaecen en la zona limítrofe entre el tiempo sin tiempo de los mitos y el tiempo humano de las «horas contadas». De aquí la importancia que, a nuestro juicio, tienen los «paréntesis menores», dentro de los que el poeta encierra estas incidencias. Cuando los personajes son cogidos en la trampa del tiempo mítico, el poeta encierra la aventura entre paréntesis de burda materialidad: el realista lenguaje de las viejas crónicas, los cóncavos vidrios de una botella abandonada en las aguas. Así, el alucinante relato del cautivo de Circe en «Manuscrito en una botella». Cuando la aventura, en cambio, se produce más acá de los mitos, en el tiempo del hombre, el autor intensifica la gracia poética, logrando crear un orbe mágico cerrado, que impide todo escape al aliento creador. Así, en el risueño canto de «Eufemia», que comenzando con la humanísima imagen de una mujer encolerizada, se cierra con una imagen reiterativa, que funde la femenina furia con el desencadenado furor de los elementos:

... mientras el negro
cielo sólo me recuerda el furor de tus ojos...

Hay, pues, elusivos paréntesis que enlazan el sueño con la historia, y otros, fecundos de alusiones, que enlazan la historia con el sueño. ¿En qué lugar pondremos, por ejemplo, ese paréntesis puesto «entre paréntesis» al final de «Las bodas de Cifar»?:

(Así engendré a Rugel,
tan duro en los peligros,
pero débil con las hembras.)

Los hijos de Cifar saben ser duros frente al peligro. Al llevar a los nuevos guerreros «peces y armas» no les tiemblan las manos. El cuque Tomasito soporta sin un lamento las torturas. ¿Qué origina esa su misteriosa debilidad frente a las hembras? Cocibolca significaba en la lengua de los nativos «nido de la gran serpiente». «La serpiente en Mesoamérica—escribe el propio Pablo Antonio Cuadra—era el símbolo del movimiento y del dinamismo terrestre, germen de vida.» Según Mircea Eliade, la serpiente se identifica también con lo autóctono. El simbolismo femenino de la serpiente es evidente: es, a la par, fuente nutricia y devoradora de sus propios hijos. Suelo propicio para la milpa y la verdura, pero también vorágine selva que avanza, potencial barbarie regrediente. «Para el indio—dice Pablo Antonio—en el lago anida lo autóctono. En cambio, para el español medieval lo autóctono debe ser vencido (como algo demoníaco) por la fe. El lago, como una inmensa imagen poética, asume toda la problemática del mestizaje: Liberación que avasalla. Avasallamiento que libera.» Liberados del supersticioso temor frente a la gran serpiente, ¿sabrán los hijos de Cifar ser instrumentos de la fe que nos libere del gran lagarto del imperialismo y de la dictadura?

III

En las cosmogonías orientales y, en general, en las creencias de todos los pueblos primitivos, las fuerzas de la Naturaleza se consideran regidas por el capricho de voluntades arbitrarias, sobre las cuales cabe ejercer virtual influencia únicamente a través de la magia. Los complejos rituales, fórmulas teúrgicas y elaboradas ceremonias, celebrados con rigurosa periodicidad, tenían por objeto mantener en disposición favorable a esos oscuros poderes rectores del universo, garantizando de esta

manera la por sí precaria permanencia y estabilidad de la existencia cósmica.

En Occidente, Grecia descubre en el «nous» o «logos» un principio de permanencia asentado exclusivamente sobre el intelecto. Parménides, respetable patriarca de la filosofía occidental, lo estatuyó en la forma del «principio de identidad»: «El ser es, el no ser no es». De esta manera, Parménides depositó la simiente que haría surgir, en el transcurso de centurias, el frondoso árbol de las ciencias físicas, que han dado al hombre dominio sobre las fuerzas de la Naturaleza. Todavía Newton repetirá, como un lejano eco de la identidad parmenídea, que la Naturaleza *sibi semper consona,* siempre concuerda consigo misma. Sin embargo, el pensar helénico dejó todavía entregado al dominio de la contradicción, al caprichoso juego de ciegos poderes, el mundo de la historia. En la región de lo humano, una dialéctica anodina de muertes y resurrecciones condenaba a la historia del hombre a repetir interminablemente ciclos idénticos.

Correspondió al cristianismo, al encarnar el «logos» abstracto de los griegos en la concreta humanidad histórica del Nazareno, sustituir la garantía meramente lógica de la estabilidad universal, fundamentada en la razón filosófica, por la aún más extensa garantía de una voluntad providente, solícita al mismo tiempo para el lirio del campo y el afligido mortal. De esta manera, al principio lógico helénico que garantiza la asistencia presente de los poderes naturales, se incorpora la fe aseguradora de la asistencia futura de esas fuerzas, al lado de otras misteriosas, por el concurso de una voluntad sobrehumana. Esta confianza abre en la historia las puertas de la esperanza y da inicio a una visión libertaria y progresista de la vida de la humanidad. De San Agustín a Hegel, esa visión se ha arraigado en el pensamiento de Occidente, logrando incluso, en este último filósofo, algo que para la mentalidad helénica parecía imposible: incorporar la contradicción dentro de la identidad, en el seno de las síntesis dialécticas. Lo contradictorio es arrancado así del dominio de la magia. En la pasión de su nueva lógica, sin embargo, Hegel ha pensado eliminar toda dimensión desconocida y todo oculto poder de las entrañas cósmicas. Con prudencia mayor, el cristianismo ha reservado el nombre de *misterio* para las latentes fuerzas universales, virtualmente incorporadas a la historia del hombre.

Tomando este fondo conceptual como marco de referencia, nos parece posible intentar esclarecer un poco a fondo algunos fenómenos estéticos de Hispanoamérica que han tenido lugar en las últimas décadas. En el subsuelo de la América aborigen se arraigaban concepciones religiosas emparentadas con las creencias mágicas de Oriente, concepciones

que recibieron incluso, en las altas culturas indígenas precolombinas, formulaciones mitológicas y litúrgicas tan elaboradas como las de las antiguas civilizaciones orientales. Por otra parte, los descubridores y colonizadores españoles venidos a estas regiones fueron portadores de la luz evangélica y de cierta dosis, todavía insuficiente, de la mentalidad racionalista del Renacimiento europeo, que por esa época producía en Europa, entre otras cosas, la física de Galileo, la filosofía cartesiana y creaciones artísticas como *El Quijote,* de don Miguel de Cervantes. No es, pues, extraño, con tales antecedentes, que haya sido el de América un suelo propicio para el fenómeno literario popularizado en las últimas décadas, en el campo de la narrativa, con el nombre de «realismo mágico», fenómeno sobre el cual, con ocasión de estos comentarios, intentaremos verter alguna luz.

Y nos parece propicia la ocasión de este estudio sobre los *Cantos de Cifar* para intentar fecundos esclarecimientos sobre el llamado «realismo mágico», por dos motivos íntimamente entrelazados. En primer lugar, cabe la consideración de que, dentro de ciertos límites, los *Cantos* están enmarcados y en cierta manera son parte del fenómeno así conocido de la novelística hispanoamericana de las últimas generaciones. Al mismo tiempo también, hasta cierto punto, es posible ver en esta obra la inicial trayectoria de una virtual superación de dicho fenómeno. Estos esclarecimientos, sin embargo, nos obligarán a tomar un rodeo, breve y esquemático, por la evolución de la novelística reciente de nuestros países.

Con el nombre de «realismo mágico» se han denominado preponderantemente dos corrientes de la narrativa hispanoamericana que, aunque confluyentes, pueden ser distinguidas y separadas, al menos teóricamente, en sus inicios. Haciendo referencia, con las reservas del caso, a la tradicional distinción entre fondo y forma, cabe aseverar la existencia de una corriente narrativa que conservando cierta dosis de realismo en la forma, intensifica la dimensión extraordinaria y «mágica» del contenido. Al lado de la misma, y más o menos paralela en el tiempo, se produce otra corriente que, con modalidades propias, intensifica la «magia» de la forma, conservando cierto carácter naturalista o realista en los temas o contenidos. Recordando la afirmación de Valverde sobre la «raíz poética» de esta narrativa, podríamos enlazar la primera tendencia con el surrealismo de la lírica posmodernista (Vallejo, Paz, el Neruda de las *Residencias),* y la segunda, con las diversas modalidades del creacionismo y el ultraísmo (Huidobro, Molinari, Borges). Estas corrientes divergen también en cuanto a su ubicación regional: una se ha producido principalmente en la zona «mestiza» de nuestra región del Pací-

fico, escenario de las altas culturas precolombinas; la otra, en la zona de lo «criollo», atlántica y abierta a los más recientes influjos europeos. Asturias, Rulfo y todavía Vargas Llosa pueden ser encasillados dentro de la primera de estas corrientes. La segunda se extiende de Carpentier a Cortázar.

Tomando su punto de partida, con expreso membrete costumbrista, en las *Leyendas de Guatemala,* de Asturias, la primera corriente dio inicio al proceso de apropiación del rico filón mágico de las culturas indígenas, subsistente todavía, aunque en su dimensión más negativa, dentro del marco de la trágica y violenta situación político-social del presente hispanoamericano. *Pedro Páramo,* de Rulfo; *El señor presidente,* de Asturias, son los más acabados logros de esta dirección. En *La casa verde* y *Conversación en la catedral,* de Vargas Llosa, se puede determinar el punto en que esta corriente trata de insertarse en el cauce de la otra.

Los experimentos barrocos de Carpentier sobre el lenguaje y las osadas innovaciones de Cortázar en la estructura novelística dan el sello característico a la segunda corriente. El fondo «histórico» de las novelas del narrador cubano y cierto crudo naturalismo, a lo Balzac, de la temática de algunas novelas de Cortázar, contrapesan el atrevimiento de las técnicas y la magia demiúrgica de los experimentos estructurales con cierto lastre de realidad. *El Siglo de las Luces,* de Carpentier, y *Rayuela,* de Cortázar, serían quizá los ejemplos más representativos de esta tendencia. Es significativo que Carpentier se haya acercado, en *El recurso del método,* a una temática que parecía monopolizada por la primera corriente: la del dictador latinoamericano y la política de violencia surgida a su alrededor.

El verdadero punto de confluencia de estas dos corrientes se halla para nosotros, sin embargo, en *Cien años de soledad.* El inusitado éxito de la novela de García Márquez obedece, a nuestro ver, al habilidoso logro de una perfecta síntesis de las modalidades y elementos de las dos tendencias indicadas. El novelista colombiano ha encontrado una fórmula genial de intensificar parejamente la magia de la forma y la magia del contenido, al convertir, sorpresivamente, en autor de su propia novela, al mejor logrado personaje mágico de su creación. Melquíades, el estrafalario y errabundo taumaturgo gitano, se convierte así en el más representativo símbolo del realismo mágico. Cuando sus errabundos andares, sus extraños poderes, sus repetidas muertes y resurrecciones, le han colocado a la máxima distancia imaginable del mundo real, su sorpresivo retorno como autor de la novela nos ofrece la prueba, irrecusable y decisiva, de su insoslayable realidad. La realidad de

Melquíades no es otra, sin embargo, que la realidad de la magia..., la más clara negación, por tanto, de la realidad real. Esto nos inclina a ver en *Cien años de soledad* la novela que agota, al llevarlas a su cúspide, las posibilidades del realismo mágico, invitándonos a buscar, en la presente situación de la literatura del continente, una dirección de signo contrario. Es decir, una dirección orientada no hacia la intensificación de la realidad de la magia, sino a poner de nuevo el énfasis debido sobre la magia de la realidad. En otras palabras, un tipo de creación literaria que retome la dirección cervantina. En un reciente ensayo sobre *Cien años de soledad* decíamos, polemizando con una aseveración de Carlos Fuentes: «La novela del colombiano no es una "revisión" de la utopía, la epopeya y el mito hispanoamericanos, sino su anacrónica resurrección. No es el Quijote de la América hispana, sino el anti-Quijote. Melquíades es un mago Merlín, pero vuelto al revés. En lugar de frustrar en la afiebrada cabeza de Alonso Quijano la realización de un destino estrafalario, alienta en la afiebrada cabeza de García Márquez la posibilidad de la realización de un destino utópico: construir la historia fuera de la historia».

Los *Cantos de Cifar,* de Pablo Antonio Cuadra, nos colocan de nuevo en la dirección cervantina, inquisidora de la «magia» de la realidad. En esta épica humilde, la dimensión mágica del mundo indígena incorporado a su aventura no logra contagiar al autor, ni siquiera de manera esencial, a personaje alguno de su universo poético. Aunque las supersticiones de una antiquísima mitología rodean el horizonte lacustre que cierra el escenario de los *Cantos,* hay islas firmemente ancladas al suelo real, en medio de las cuales navegan sin peligro los pequeños hijos de los protagonistas, madres afectuosas y compañeras tiernas que aguardan, pecadoras amantes que no desamparan en la adversidad... Hay, sobre todo, una bien sujeta boya, una levantado faro que ilumina de antigua sabiduría a pescadores y navegantes. Me refiero al maestro de Tarca, cuyo estro sedentario y sereno ha instalado en la piedra del Aguila su cátedra sapiente. Cátedra múltiple de «Naturalidades»:

Maestro en nubes,
el maestro de Tarca nos decía:
Nubes bordadas,
viento a carretadas.
Nube ceniza,
chubasco a prisa
....
Negra nubazón,
afloja la escota
y aprieta el timón.

Y cátedra también de «Humanidades»:

La Alegradora
con su cuerpo da placer,
no con su recuerdo.
Con la mano hace señas,
con los ojos llama,
no con su recuerdo...

Sabio en nubes y naves, el maestro de Tarca es maestro también de corazones de hombre... En medio de las aguas veleidosas, sugestionadoras de absurdos transformismos, resguardada de las tormentas invernales y del sol inclemente de las calmuras, la piedra del Aguila afirma, rodeada de contradictorias dualidades, la identidad y la confianza, el poder de la razón y de la voluntad:

Es conveniente,
es recto,
que el marinero
tenga cogidas
las cosas por su nombre.
En el peligro
son las cosas sin nombre
las que dañan.

En el capítulo de *Historia de un deicidio* intitulado: «El punto de vista del nivel de la realidad: contrapunto de lo real objetivo y de lo real imaginario», Mario Vargas Llosa ha revelado sutilmente la clave del estilo de García Márquez, que consideramos nosotros valedera para diversas manifestaciones del llamado «realismo mágico». El novelista peruano analiza en ese apartado «la relación entre el plano o nivel de realidad en que se sitúa el narrador y el plano o nivel de realidad en que ocurre lo narrado», llegando en este análisis a la conclusión siguiente: «Para narrar lo real objetivo..., el narrador se coloca en una perspectiva imaginaria; para narrar lo imaginario, se coloca en un plano real objetivo». Esta fórmula, que, como decíamos, es aplicable a diversas instancias del realismo mágico, amerita ser estudiada con un poco de profundidad. En lo esencial, creemos que esta dual técnica es asimilable a dos actitudes humanas, metafísicas y éticas, que consideramos suficientemente precisadas con los nombres de «simulación» y «disimulo». En la simulación se asume como real un papel imaginario; el disimulador, en cambio, se coloca en un plano imaginario, desde donde piensa poder prescindir de la realidad. Ambas actitudes reflejan en el fondo una base nihilista: o se aparenta la realidad o «ser» de que

efectivamente se carece, o se busca refugio en una invisible escafandra de vacío para sustraerse a una realidad aniquiladora u hostil. O se inventa la realidad, que en tal caso queda supeditada a nosotros, o se cree aniquilarla por el simple hecho de no contar con ella, lo que supone idéntica indigencia en lo real.

El juego poético de Pablo Antonio Cuadra, que describimos líneas arriba como sutil ejercicio de la alusión y la elusión, parece cercano al juego simulatorio-disimulatorio del realismo mágico. Entre uno y otro hay, sin embargo, diferencias no menos sutiles que esenciales. Si en verdad la alusión no hace acudir a la realidad, pues no la llama o invoca, sólo tiene sentido, sin embargo, por un fehaciente «contar con ella», creencia contraria a la simulación, que necesita inventar su realidad. Por otra parte, la elusión, aunque evade la realidad, no lo hace en la creencia «disimulatoria» de aniquilarla por no «tomarla en cuenta», sino que, contrariamente, adquiere su sentido por la afirmación de la eficacia de lo real, como la arremetida indudable del toro da sentido al movimiento elusor de la capa burladora. Sobre la base de estas distinciones podríamos tratar de formular, con apretada expresión, el opuesto sentido de la «magia realista» de Pablo Antonio Cuadra y el «realismo mágico» de García Márquez y los novelistas del *boom,* en una sola frase: «Mientras el ritual demiúrgico-deicida de García Márquez se origina en el "horror al vacío", dentro de una concepción demoníaco-nihilista de la realidad, el juego poético de Pablo Antonio Cuadra se sustenta en la afirmación de las virtualidades de lo real, lo suficientemente ricas para alimentar tanto el ejercicio lúdico de la poesía como el del heroísmo». Melquíades, perseguido a la par por los Buendía y por García Márquez a través de toda su obra, buscado angustiosamente por todos los rincones, conjurado con ensalmos y encantamientos, se evade finalmente dejando sólo en nuestras manos la piel pergaminosa de sus manuscritos. Al maestro de Tarca, por el contrario, podemos hallarlo siempre, sitabundo y sereno, en la piedra del Aguila, que con la solidez de lo real sirve de soporte a su humana autenticidad.

Queremos, pues, dejar a la conclusión de este estudio dos imágenes contrapuestas, como el anverso y el reverso de una compleja efigie hispanoamericana. Frente a la anacrónica y regrediente afirmación de la «realidad» de la magia postulan los *Cantos de Cifar,* una cristiana y actualísima afirmación de la «magia», tenue y misteriosa, de la realidad. Afianzados en una concreta coyuntura de tiempo y espacio, como el sapiente maestro en su pétreo sitial, logran los versos de los *Cantos* trascender, al potenciar a Cifar Guevara en Odiseo, la historia dentro de la historia misma. Se nos regala así, como figuración antagonista de

la febril excitación descubridora, contagiada por la heterodoxa taumaturgia de pululantes y erráticos Melquíades (que ha llenado el panorama de nuestras letras de infatigables «inventores de lo ya inventado»), la serena imagen, de modesta sabiduría, del maestro de Tarca, que sentado en la piedra del Aguila, nos recuerda:

Lo conocido
es lo desconocido.

JOSE EMILIO BALLADARES

Apartado 2.108
MANAGUA (Nicaragua)

LA ESTETICA DE LA MUSICA VOCAL DE JOAQUIN RODRIGO: CATORCE CANCIONES PARA CANTO Y PIANO

En el siglo XIX español no sólo florece la música teatral: impone ésta sus caracteres en los otros géneros, cultivados, por otra parte, con timidez. Hasta 1936 continúa su vigencia: Sorozábal la prolonga algunos años más. Los compositores de nuestra centuria han realizado un espléndido esfuerzo para liberarse de la influencia unilateral de la zarzuela. No se trata de una actitud valorativa, sino de una apertura de ideales estéticos. El músico español de nuestro siglo se relaciona con los movimientos estilísticos contemporáneos: se inserta en ellos. Se desarrolla la música instrumental: cuenta la escuela hispánica contemporánea con un valioso repertorio pianístico. La atención preferente se dirige, sin embargo, hacia la orquesta. No sólo Falla: el auge del *ballet* encuentra eco en nuestros compositores. Es menos frecuente la dedicación teatral: se concibe este género desde nuevas perspectivas. Sorprende el interés suscitado por la canción de concierto: surge un espléndido repertorio del lied español.

Es legítimo hablar de un renacimiento de nuestra música en el siglo XX. En el caso de Joaquín Rodrigo, la afirmación tiene un doble significado: estimativo y vinculativo. Su posición es ejemplar. Conoce las más modernas tendencias europeas. Afirma su personalidad. Pero acierta a valorar la obra de los maestros españoles de otras épocas. Se relaciona con el arte de los vihuelistas, con la guitarra de Gaspar Sanz, con el clave del P. Soler. No es dependencia estilística. Tampoco retornos: Rodrigo bebe siempre en su propia copa labrada con cincel de su tiempo y mano original. Se trata de conexión voluntaria que inserta su producción en el proceso histórico de la música española.

Ha enriquecido todos los géneros. Quizá sea el compositor de nuestro siglo a quien más debe la estética del concierto. Ha cultivado especialmente la canción. Le inspira la poesía: es una constante en su labor de compositor. Sopeña lo ha visto con mucho acierto: ha sabido independizarse de las sugerencias de la canción de Turina y Falla; crea su propio arte del lied: pero en sus canciones el lied español muestra voca-

ción de universalidad. Aun escritas en diferentes años, constituyen un conjunto coherente dentro de su catálogo general de compositor.

Desde el punto de vista sociológico su realización no ha podido ser más oportuna: coincide con el interés del universitario por una canción distinta de la romanza, con la difusión del concierto vocal y con la aparición de intérpretes de magníficas condiciones para el lied. Recordemos, por ejemplo, a Victoria de los Angeles y a Lola Rodríguez de Aragón, que, junto con sus discípulas, tanto han contribuido a difundir el recital de canto de cámara: en los años de las décadas del cuarenta y cincuenta fueron relativamente frecuentes estos actos.

Rodrigo ha reunido catorce de sus canciones, editadas antes aisladas e independientes, en un solo volumen. La unidad estilística justifica su agrupación. También la fecha de composición: la mayor parte de ellas aparecieron entre 1934 y 1939; el romancillo «Por mayo era, por mayo», y «Un home, San Antonio», datan de 1950; «Sobre el Cupey» es posterior: 1963. El análisis fenomenológico de estas composiciones no sólo permitirá intuir sus caracteres: puede desvelar los ideales estéticos y las propiedades estilísticas generales de su lenguaje musical.

En esta colección se proyectan las espléndidas condiciones artísticas del autor. Fernández Cid ha destacado que «las canciones animan toda la fecunda vida musical de Joaquín Rodrigo» *(Canciones de España,* Madrid, 1963). Muestra el compositor su exquisita sensibilidad no sólo en la elección de las poesías y en la asimilación y traducción de sus valores sensitivos, sino en los gratos efectos sensoriales de su musicalidad. Su pasmosa imaginación inventiva se manifiesta con generosa creatividad en la génesis de cada una de estas canciones, en las que se refleja su personalidad, tanto en su concepción de conjunto como en múltiples detalles de su original realización. Esta sensibilidad y esta fantasía se disciplinan, sin embargo, por un excelente talento conformativo que precisa con firmeza la configuración. Sorprende su versatilidad para adaptarse a las sugerencias inspirativas más diversas: con la misma facilidad traduce aspectos humanistas valencianos, catalanes, castellanos o americanos; pero en todas sus obras se hace patente su temperamento de clara definición mediterránea, que confiere unidad estilística a su producción.

La canción plantea el problema de la convergencia de las artes. En los cenáculos renacentistas se discutía sobre las condiciones de la confluencia. La solución no sólo distingue a los artistas: divide a las escuelas. Cabe el doble riesgo de la exagerada sumisión o de la excesiva libertad del músico con respecto al texto. Rodrigo elige el equilibrio. Crea sus melodías con rigurosa adecuación a la poesía: exalta los valores fonéticos y significativos del vocablo, potencia los versos, supera

con gallardía las dificultades ofrecidas por la versificación (citemos a este respecto la «Canço del teuladí»), permite la percepción nítida de la palabra. Sin embargo, subsume el poema en la forma musical: los condicionamientos literarios semánticos y estructurales se convierten en estímulos para la génesis de una monodía concebida con libertad; la poesía adquiere vida musical.

Rodrigo representa en música distintos aspectos que caracterizan a los poetas contemporáneos de la generación del 27. En primer lugar, la liricidad. Más que en sus versos, la busca en la poesía de los siglos XVI y XVII, como ha subrayado Fernández Cid (*La música española en el siglo XX,* Madrid, 1973). Pero su atención hacia los vates de esta centuria es también común a los movimientos literarios coetáneos. Coincide asimismo con ellos en su interés por la temática popular presente en el empleo de letrillas, romances y villancicos. Al hablar de los textos utilizados en sus canciones es obligada la alusión a los valores estéticos de las dos poesías que se incluyen en la colección de su esposa, Victoria Kamhi, quien ha efectuado, además con excelente criterio poético y musical, la traducción de la mayor parte de las que se integran en las mismas al francés y al alemán (la versión castellana de la poesía de Rosalía de Castro que también figura es igualmente suya).

El arte de Rodrigo es muy expresivo. Destaca su capacidad para la traducción del paisaje. Su biógrafo Vayá nota su afición juvenil a dar largos paseos por el campo. Presiente la naturaleza: sus valores sensibles y su alma. No sólo capta sus sugerencias: proyecta en ella su temperamento de artista. Tiene predilección por los esplendorosos y lúcidos matices primaverales cantados por el poeta. Es maestro en la formulación musical de alusiones naturalistas concretas. Pero estos detalles no constituyen más que apoyos referenciales: el sentimiento inspira la melodía, y el ambiente, el acompañamiento instrumental. Su atención hacia la naturaleza no termina en sí misma: la contempla con mirada trascendente. Expresa el contenido místico y teológico del Cántico de San Juan de la Cruz; intuye la significación a lo divino de las Coplas del pastor enamorado de Lope de Vega; asume las inquietudes metafísicas y escatológicas que plantean los versos de Victoria Kamhi. Hay que señalar también el carácter humanista de su cancionero. Es lógica la preponderancia del tema amoroso. No le interesan, sin embargo, motivos derivados de un subconsciente atormentado y tortuoso: su musa es siempre clara, limpia y amable. En «Canticel» evoca añoranzas de trovador; en el «Soneto» expresa las sutilezas amatorias que le ofrece el poeta; en «Barcarola» asimila los caracteres románticos del género y canta a la libertad, el amor y la esperanza. En el romancillo «Por mayo era, por mayo», el sentimiento de soledad matiza el afecto de los ena-

morados. Junto con la liricidad aflora también en algunas de estas canciones otra constante en la producción de Rodrigo: una ironía benévola, un humor sin acritud, un desenfado gracioso.

Rodrigo no sólo expresa sentimientos individuales: refleja ambientes costumbristas, interpreta las propiedades de los géneros poéticos, evoca culturas. Pero lo hace a través de su propia personalidad, que queda objetivada en su obra como testimonio de sí mismo y de su época. Confiere vida musical a pensamientos y vivencias. Muestra pasmosa capacidad de inventiva. Como hemos señalado, su nacionalismo tiende a soslayar el empleo del tema popular. En «Sobre el Cupey», por ejemplo, que es una de las canciones más próximas a esta estética, aprehende las connotaciones que distingue su folklorismo, pero las transforma en imagen musical original.

Sus intenciones expresivas cristalizan en la formulación de un lenguaje innovador que se inserta, sin embargo, en un proceso evolutivo sin ruptura con la técnica tradicional. Como habían propugnado los tratadistas desde la antigüedad, determina con criterio semiótico la elección modal y tonal y la práctica modulativa. Estructura el discurso con lógica ordenación cadencial. Emplea la politonía con justificada motivación expresiva: en «Un home San Antonio» su disposición semitonal es muy eficaz para obtener el efecto jocoso que solicita el texto. Acostumbra Rodrigo a emplear incisivas combinaciones armónicas justificadas por razones estéticas y expresivas (Sopeña, en su segunda biografía de Joaquín Rodrigo, publicada en 1970, habla del «puntillismo casi ácido, pero siempre cantable, de las disonancias»). En las canciones su uso es moderado. Practica en estas obras una armonía clara y nítida fundamentada en acordes tonales y enriquecida con adiciones, apoyaturas y superposiciones. Utiliza en ocasiones el paralelismo de quintas y otros intervalos: en la «Canción del grumete» presenta pequeñas series de quintas y séptimas de muy buen efecto. En «Sobre el Cupey» ofrece un discurso disonante adecuado a la sensibilidad americana que se exterioriza. En cambio, en otras canciones predomina la conjunción consonante. La naturaleza de sus conformaciones armónicas depende siempre de una motivación intencional y ofrece una disposición estilística original que le impide incurrir en formalismos estereotipados. Destaquemos la práctica frecuente del floreo concebido como manifestación de hispanismo.

La poesía impone un condicionamiento formal. Sin embargo, Rodrigo presenta diversidad de soluciones estructurales. Aplica la forma estrófica y del lied y adopta otros tipos originales de configuración sugeridos por el texto y por su criterio estético de compositor; en algún caso cabe señalar incluso reminiscencias del primer tiempo de sonata

y del bitematismo. La relación entre el piano y el canto es también variada. A veces, la función instrumental es meramente sustentante, pero generalmente atribuye al piano una participación colaboradora en la expresión de la letra. En algunas canciones de su catálogo utiliza textos que también eligieron vihuelistas. Pero la relación no sería sólo poética, sino también formal. En efecto, Rodrigo asimila la estructura de introducción instrumental con función posterior de interludio o estribillo. Este motivo puede adquirir una significación formal más importante: bien como tema diferenciado, como eje conformativo o como definición *in nuce* de la expresión musical de la poesía. Otras veces corresponde a la primera estrofa este carácter de núcleo de la canción.

En todo caso, el lied de Rodrigo se distingue por una fluida, pero firme disposición estructural. Por esto es posible aplicar a su escritura las propiedades calológicas de abolengo clásico. Pero la observación externa de la unidad, proporción, repetición, simetría formal y tonal, etcétera, deriva del principio interno que genera la obra. Su lenguaje es a la vez denso, claro y conciso. En ocasiones presenta énfasis sincero, pero huye de toda retórica y tiende a la sencillez, pulcritud y elegancia. Sin embargo, hace compatible la sobriedad con la riqueza de elementos estéticos, la mesura con la diversidad de matices determinados con sutil precisión.

En la edición de 1946 de su libro sobre Joaquín Rodrigo, Sopeña resalta especialmente los valores de las «Coplas del pastor enamorado» y del «Cántico», canción que considera como «momento cumbre de la música de Rodrigo y uno de los instantes más bellos y hondos de la música europea contemporánea». Fernández Cid estima, en general, que el compositor «da lo mejor su inspiración a la voz humana» y que «las canciones animan toda la fecunda vida musical de Joaquín Rodrigo». En nuestra opinión, su colección de canciones puede servir de modelo para una teoría de la composición del lied realizada desde una perspectiva española. A esta intención responden los análisis que insertamos a continuación: a través de ellos pensamos que se ponen de manifiesto los valores estéticos de esta magnífica muestra del genio creador de Joaquín Rodrigo.

Cántico de la esposa

Pocos hombres de mayor sensibilidad que San Juan de la Cruz; pocos también más transidos de espiritualidad. Las ideas operan y mueven el mundo. Es la grandeza de las teorías de los filósofos que actúan en las sucesivas generaciones, estimulan el pensamiento y conforman las

sociedades. Establecemos un diálogo vivo con las doctrinas pretéritas en el que se borran los límites temporales. Como piélago infinito e insondable que ciega el entendimiento por su misma deslumbradora luz se ofrece la idea de Dios puro espíritu: el atributo de omnipotencia es el que mejor traduce el pasmo. Se comprende el rigor ascético de San Juan de la Cruz: la plenitud eficaz de la fe requiere la negación de toda otra vía cognoscitiva. En Cristo late la divinidad. La perfección creadora, no sus vestigios, es lo que arroba. Por esto el interés del poeta trasciende las cosas. Se invive la belleza natural como tránsito. Su hermosura cromática no sacia, sino que estimula el ansia contemplativa y amorosa. He aquí la dificultad de la traducción musical de esta poesía. La profunda pulcritud lírica y sensorial de su versión de la naturaleza no constituye su razón estética última, sino la apertura mística: no paz bucólica, sino tenso drama de amor en dirección divinal. Rodrigo ha intuido muy bien la significación teológica y humana del texto y la inmensidad de sus valores poéticos. En su resolución musical, la palabra no queda disuelta e inaprehensible, sino exaltada.

Dos elementos temáticos bien diferenciados contrastan y se superponen. Uno de ellos puede reflejar el ambiente de la belleza sensual del paisaje. Encomendado al piano, ofrece la hermosura nítida de su preciosa sobriedad. Nada de armonías complejas y brillantes para crear la imagen musical de la variedad polícroma. Todo queda reducido a los grupos yámbicos, que se suceden con intervalos de movimiento contrario de quinta descendente y séptima ascendente para delinear el acorde de séptima de dominante sin tercera. Son como dos pajarillos en sencillo y delicioso diálogo. El conjunto de los dos pies de pregunta y respuesta se repite por tres veces, pero en la última la adición de un mordente a la nota primera y fundamental añade un efecto y encanto especial. El empleo de la armonía dominante postula la entrada de la voz. Pero la melodía vocal responde a una concepción musical diversa.

Rodrigo reúne en la primera estrofa los versos primero, segundo, tercero y cuarto; el quinto adquiere una función de epílogo y ápice de la misma. En la traducción de la soberana hermosura de la interrogación: «¿Adónde te escondiste, Amado. Y me dejaste con gemido?», adopta la melodía más idónea para la expresión de su sentido elegíaco de queja, búsqueda y añoranza: la conducción del segundo grado (dominante de la dominante) al quinto y el uso del séptimo sin función sensible presta al diseño un carácter modal muy apropiado en relación con las antiguas escalas plagales. Frente al suave revoloteo ternario del tema de introducción, el lamento inquisitivo, el reproche amoroso, se exterioriza con cantinela pausada que tiene algo de salmodia y de severidad clásica de melodía renacentista. La larga y difícil serie de sílabas

átonas que discurren entre el primero y el segundo acento se resuelve felizmente con una métrica de compases amplios de cuatro por dos, aligerados por cambios de proporción en el segundo verso, a través de tresillos de muy buen efecto. El ritornelo del motivo primero impone una pausa eficaz para la reiteración del tema de la canción en la entonación sucesiva del tercero y cuarto versos. El sentimiento del alma herida por la ausencia predomina y absorbe. Por un momento los sentidos quedan en suspenso e insensibles a las sugerencias calológicas del paisaje. Con intuición musical prescinde ahora de su evocación e imita en el piano la cantilena, que presenta en su singularidad monódica, exenta de todo apoyo acodal. El amante no puede ser juzago de negligencia: con dolor indica que «salí tras ti clamando y ya eras ido». Sin salirse del tema, el compositor logra resaltar la función conclusiva de la primera estrofa y de coordinada preparación de la siguiente que presenta este verso: cede el impulso y la cláusula en dominante postula la continuidad. El contraste A-B-A-B' entre piano y voz es manifiesto por las diferencias expresivas, rítmicas y temáticas y por su presentación independiente. El diseño A dura dos compases, B tres y B' dos, por la ruptura de la simetría derivada de la acentuación y del número de sílabas del tercer verso. Con mucho talento, el autor la compensa con el paso de su motivo al piano y la reducción de la tercera intervención de éste a un solo compás. Por último, la transposición citada de B en la cadencia final de la estrofa, realizada sobre su último verso. La diversidad de elementos se resuelve en la unidad musical correspondiente a la intencional del poema.

Aunque la configuración estrófica de la canción es bien marcada, la primera tiene función formal expositiva. El carácter narrativo de los versos de la segunda favorece el aspecto de desarrollo con que el compositor concibe su versión. Como es propio de estos períodos, aumenta en la misma el dinamismo: sus componentes se estrechan y adquieren una disposición más ágil y movida. Cesa la alternancia entre piano y voz: ambos intervienen conjuntamente. En el motivo monódico se produce una disminución de valores, el pianístico presenta también mayor agitación. El ámbito melódico discurre esta vez en torno a la tónica, si bien, en paralelismo con la primera estrofa, la apasionada manifestación del amor hacia el Ausente tensa el contorno melismático y lo hace ascender a la quinta. Al final, los términos «adolezco, peno y muero» se interpretan sin patetismos estridentes, con la misma mesura y pulcra elegancia de toda la canción; pero el movimiento se remansa y se prepara el reposo cadencial, cuya eficacia aumenta la terminación un acorde mayor, porque acentúa el efecto modal del séptimo grado sin alteración. La estructura de la estrofa queda también muy precisa.

La tercera constituye la más concisa definición de la ascética de San Juan. No es interrogativa, sino resolutiva. A la negación de las potencias cognoscitivas sigue la purgación de los afectos: pura fe y unión de voluntades. Pero ésta exige la superación de los sentimientos naturales, renuncia a los goces sensuales y desestimación de riesgos y asechanzas: «ni cogeré las flores ni temeré las fieras». No importan las dificultades para el alma en gracia, porque con el Espíritu «pasaré los fuertes y fronteras». La capacidad de Rodrigo para la música vocal se hace especialmente patente en esta ocasión. Conserva el tema salmódico, pero en este caso acentúa su firmeza monódica, su ritmo pausado y rotundo, el efecto de la repetición sistemática de sus notas. Mediante la fusión de los valores estéticos de tono e intensidad, dispone los versos en progresión ascendente con graduación del matiz que va desde el piano al muy fuerte. Es obvio que en el acompañamiento de esta estrofa prescinde del motivo pianístico. Pero también en esta ocasión renuncia a una colaboración instrumental ampulosa en la que fácilmente podría haber incurrido por el significado del texto. La melodía resalta la poesía y el piano contribuye a exaltarla. Con el mejor gusto y la más sobria eficiencia apoya el canto con largas notas triplicadas en tesitura de otras tantas octavas que derivan en un contrapunto a dos con práctica de giros e intervalos que superan las reglas tradicionales. Al final, las notas se cuadriplican para contribuir a la ampulosidad sonora y terminar por resolver en acordes tónicos de re, la y mi con sol sostenido en juego de dominantes que enriquece la armonía con su proceso modulativo.

En su vida sensible y mortal el hombre queda situado en un insoslayable contorno ambiental, que puede contemplar con criterio fenoménico o trascendente. El ímpetu viatorio de la estrofa anterior se templa en la última. Juan vuelve sus ojos a los bosques y espesuras, al «prado de verduras de flores esmaltado» porque ellos en cuanto «pintados por la mano del Amado» pueden darle razón del mismo. Rodrigo tiene, pues, ocasión de volver a la configuración bitemática. El motivo pianístico sustenta esta vez a todos los versos. La intensificación poética de la referencia paisajística se traduce en su desarrollo más continuo y vivo. Los yambos se transforman en giles tribraquios a dos voces a los que se añaden largas notas tenidas en superposición armónica. Sobre ellos canta la voz una nueva variante de su tema en torno a la cuerda de tónica en modo menor, que hace más ostensible su distinción del diseño instrumental, ya que en éste adopta ahora la tonalidad mayor. Concebido este período con musicalidad suave, Rodrigo aumenta el interés dramático estableciendo un hiato que convierte en epílogo el canto pianísimo de las palabras: «¡decid si por vosotros ha pasado!» Tras de la cadencia tonal conclusiva, esta melodía final conduce a una termina-

ción plagal, pero el piano la continúa con la audición por última vez de su motivo propio en el acorde inicial de dominante.

De esta manera, «Cántico de la esposa» se ofrece como un lied modélico. No sólo se produce una íntima fusión de poesía y música: el compositor penetra en los valores teológicos, místicos y artísticos de aquélla, y los desarrolla y acentúa en la expresión musical. Con la más elegante, sobria y matizada pulcritud la música potencia los versos, pero permite su audición nítida. El bitematismo se ofrece como la mejor traducción de la hermosura de la naturaleza contemplada con visión intencional trascendente; al mismo tiempo, permite una interesante configuración formal que resuelve en unidad la diversidad estructural de las estrofas. A pesar de su brevedad, hay reminiscencias constructivas de formas típicas de la historia musical como el lied, la variación y el primer tiempo de sonata, disposiciones de bellos acordes y diseños contrapuntísticos. Canción de moderado modernismo, adecuado al momento de composición, por el desarrollo de su contorno monódico, por sus carácteres modales y por el empleo de largas notas de ortografía cuadrada en una de sus estrofas, se vincula también con la estética musical de la época de San Juan: era necesario que la versión musical alcanzase la validez intemporal de la poesía. Pero en su consecución se afirma, precisamente, la personalidad estilística de Joaquín Rodrigo.

SONETO

El soneto constituye una de las estructuras más hermosas escritas por el hombre. Por sus limitadas dimensiones no se presta a divagaciones. Sin embargo, permite una expansión temática más desarrollada que otras formas más concisas: se establecen proporciones clásicas entre sus estrofas y sus versos. Domina la ley pitagórica de los números sencillos y las razones simples. Se explica su difusión y supervivencia: cambian los estilos, pero la forma permanece. Los compositores se han interesado por su versión musical. Joaquín Rodrigo ha incluido uno de Juan Bautista de Mesa en su colección de catorce canciones. Su texto es el siguiente:

Dormía en un prado mi pastora hermosa,
Y en torno della erraba entre flores,
De una y otra usurpando los licores,
Una abejuela, más que yo dichosa,
Que vio los labios donde amor reposa,
Y a quien el alba envía sus colores,
Que al vuelo refrenando los errores,
Engañada, los muerde, como a rosa.

¡Oh, venturoso error, discreto engaño!
¡Oh, temeraria abeja, pues tocaste
Donde aún imaginarlo no me atrevo!
Si has sentido de envidia el triste daño,
parte conmigo el néctar que robaste,
Te deberé lo que el amor no debo...

Como puede observarse, se trata de una bella poesía. El autor siente con sinceridad la naturaleza: es sensible a sus sugerencias. Proyecta en ella sus afectos. No la humaniza, no la transforma: se vincula con ella; al asociarla a sus sentimientos resalta la armonía de la creación. La convierte en lenguaje: le confiere función semiótica. Supera el riesgo de artificiosidad del género bucólico. Descubre su preocupación amorosa, pero sublima el erotismo en la elegancia de la semiología y de la forma: por su validez estética trasciende el egoísmo narcisista. No sólo es asimilable por el contemplador: la confesión personal puede erigirse en canto simbólico a la fecundidad de la tierra. No es amor platónico a la idea, pero el autor extrema su expresión pudorosa. La aguda sensibilidad de Mesa, su capacidad afectiva y la sutileza creadora de su fantasía se muestran compatibles con el equilibrio intelectual con que conforma la poesía.

Ofrece ésta al músico interesantes condicionamientos estructurales. Observa el autor en la disposición de la rima una estricta proporcionalidad: se corresponden los versos tanto en las estrofas de cuatro como en las de tres; busca el aliciente del contraste al declarar venturoso al error y discreto al engaño o al indicar al final: «te deberé lo que al amor no debo»; establece una doble simetría entre las estrofas; introduce una variada gama de elementos de grato efecto sensorial, que resuelve en la sólida unidad intencional y configurativa; huye de hermetismos y crea un luminoso cromatismo ambiental.

La traducción de Rodrigo no sólo se identifica con el texto poético: al conferirle expresión musical amplía sus virtualidades artísticas. Los versos se asimilan en una melodía concebida con sencilla y lírica pulcritud y dividida en células temáticas correspondientes al acontecer de la acción poemática. Fundamenta sus sobrios vuelos melismáticos con una armonía discursiva y dúctil de concisa pero magistral realización a cuatro partes, que se reducen a tres en la introducción y se ensanchan en momentos oportunos que requieran un mayor apoyo sonoro. El empleo de acordes tonales establece una escritura de clara y nítida configuración; su enriquecimiento con el uso moderado de apoyaturas y notas superpuestas acentúa sus estímulos sensoriales. Matiza con sutileza y mesura para no romper el ambiente de serenidad que caracteriza a la composición. Por el mismo motivo limita la modulación a tonos vecinos, pero intensifica el efecto expresivo con bien aplicados cambios tonales y

modales. Las frecuentes anacrusas definen el ritmo ternario con una idónea disposición yámbica. El estribillo instrumental vincula a la canción a la estética renacentista y confiere solidez a la composición. Todos estos aspectos formales derivan del principio estético que origina la canción: exteriorizan la proporción interna que se establece entre música y poesía.

La versión de la primera estrofa es fundamental en la delineación formal de la canción, porque en ella se ofrece buena parte del material temático empleado posteriormente.

Insistamos en que por su significación estructural y expresiva destaca la breve introducción pianística. Podría afirmarse que constituye una verdadera síntesis de la canción. Su bella melodía define el soneto. El arco de su contorno ascendente y descendente traduce con la mayor eficacia la esperanza admirativa y la nostalgia de un amor en lontananza, falto de comunicación directa. El adorno inicial y el trino cadencial acentúan su elegancia y traducen la escena bucólica en su verdadera dimensión cortesana. La segunda aumentada de la escala armónica (especialmente advertible en su condición de nota de paso) y la siguiente elisión del floreo contribuyen felizmente a subrayar el matiz psicológico del texto. La iniciación de la armonía en acorde subdominante y su tránsito a tónica invertida antes de afirmar la fundamental responden a una misma intención de lírica evasión de fórmulas más estereotipadas. Al dibujar la disposición rítmica ascendente del bajo en el penúltimo compás una imitación del diseño primero de la melodía, se establece un módulo conformativo reiterado luego en el transcurso de la composición. El empleo arpegiado del acorde final tendrá también función antecedente de práctica ulterior. De este modo, la introducción ofrece el núcleo principal de la obra.

Las melodías de los cuatro versos correspondientes a la primera estrofa presentan la misma disposición de curvado diseño. El ambiente de estático reposo indicado por el poeta en el primer verso («dormía en un prado mi pastora hermosa») impulsa al músico a ordenar las notas con aumentación doble de los valores utilizados antes. Un acertado juego de anacrusas iniciales formulan un ritmo ternario de suave balanceo enriquecido con variada disposición del fraseo. La imagen musical responde a la paz bucólica del paisaje. Nada de tensiones: melodía y acompañamiento discurren juntos en una sobria armonía a cuatro, cuyo tiple dobla a la voz (como en el arte cortesano de los lutistas), mientras el bajo efectúa un eficaz contrapunto por movimiento contrario. Sencillos acordes tonales apoyan la melodía. Bella significación acentual y preciosa huida de formulismos vulgares tiene al principio el uso de doble apoyatura sobre tónica (o superposición de acordes de subdominante y dominante

sin tercera) que confiere impulso ascensional a la melodía. El efecto cadencial de la dominante es resaltado por la elegante inclusión previa del acorde tónico relativo, que comporta el contraste de la presencia no alterada del séptimo grado.

El texto poético exige este carácter conclusivo del primer verso. El músico tenía que separarlo de los tres restantes. A la imagen del plácido sueño de la pastora sucede la narración del libre y feliz revoloteo de la abejuela. Su explicación se realiza a través del resto de la estrofa. Por esto establece un nexo entre ellos. El acierto de la modulación al relativo mayor en el primero de los tres radica en la oportunidad de la creación de un nuevo ambiente sonoro correspondiente al cambio de protagonista. A su vez, la terminación en dominante del siguiente pone de manifiesto su función adjetiva. La interpretación musical del cuarto verso es muy interesante. El poeta presenta al nuevo personaje y el compositor crea una imagen sonora para definirlo que se concreta en un melisma pianístico circunflejo de tres notas con ámbito extremo de octava, concorde con las continuas flexiones de su vuelo. El discurso melódico-armónico sigue una línea cadencial de precisa lógica conclusiva, con equilibrada y compensada distribución de los valores rítmicos, cuyos acentos intensifican oportunas apoyaturas.

El soneto de Mesa se ajusta a las leyes más clásicas de la expresión literaria. En el reducido número de catorce versos plantea una acción bien determinada. Rodrigo ha resaltado admirablemente su significación. La primera estrofa es expositiva: se define el triángulo amatorio. En la segunda se desarrollan los hechos y surge el conflicto: la abejuela confunde los labios rosáceos de la pastora con una flor. Difícilmente cabe superar la síntesis dramática conseguida por el compositor en este período. El diferente curso modulativo, las variadas disposiciones de los acordes, la distinta duración y contorno de los períodos melódicos y las rúpturas rítmicas traducen con elegancia una pugna puramente poética. Nada más idóneo que la serie de progresiones con que interpreta el carácter narrrativo de los dos primeros versos. A continuación la melodía ensancha su agógica apoyada en enfáticos acordes arpegiados. Sin embargo, no hay tragedia, sino imagen lírica. El músico la manifiesta: corta el discurso y crea una atmósfera de misterio, pero resuelve la tensión con suavidad, mensura y delicadeza.

Con unidad temática y variedad modulativa (primero el relativo de la tónica y después el relativo del relativo) inicia los tercetos: el contraste entre menor y mayor en los primeros versos no sólo acentúa el interés de la composición: responde a las sugerencias del texto. Es sensible Rodrigo a la significación métrica de estas dos estrofas; por esto no establece separación entre ellas y limita a mero recuerdo inicial la

inclusión del tema del estribillo instrumental en el momento de su distinción. En el orden expresivo ha sabido captar que la parte más importante de los tercetos y aun de toda la poesía es el verso segundo del último de ellos, en el que el amante propone un bello compromiso a su rival abejuela: partir el néctar que robó a la amada. No hay enfrentamiento ni celos en esta poética contienda: el feliz insecto se convierte de competidor en deseado transmisor de amor. El compositor destaca su función culminativa: lo presenta exento, separado de lo anterior y posterior, acentuado en la intensidad y en la armonía mediante serie paralela de acordes que apoyan con solidez la melodía. Sólo queda para terminar la suave catarsis cadencial del último verso: la aspiración amorosa tendría así el más puro y alambicado cumplimiento: la casta y hermosa pastora no habría siquiera intervenido. El ritornello instrumental que acaba la canción no tendría sólo finalidad formal: sería el contrapunto del silencio en el que se va desvaneciendo el efecto sutil de la poesía.

La acción argumental de ésta no es más que la semiosis expresiva de un pensamiento amoroso que el músico asimila y traduce con singular belleza. Hemos observado la función configurativa de la introducción instrumental erigida en estribillo. De la misma manera se han de señalar las correspondencias temáticas que establece entre los versos y las cadencias de las distintas estrofas, referidas a la melodía, al acompañamiento pianístico o a ambos factores a la vez: mencionamos entre las más interesantes la relación de las armonías del segundo verso de la segunda estrofa con el primero de la cuarta o las del segundo de la primera y tercera. La brevedad de los motivos es consecuente con la concisión de la forma, su variedad refleja la diversidad de estímulos sensoriales aludidos por el poeta, su reiteración manifiesta la unidad inspirativa del poema.

Esta niña se lleva la flor

La tercera canción está realizada sobre la famosa poesía «Esta niña se lleva la flor», de Francisco de Figueroa:

Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
Esta niña hermosa
Cuyos rizos son
La cuna en que el día
Se recuesta al sol,
Cuya blanca frente
La aurora nevó
Con bruñidos copos

De su blanco humor.
Pues en cuerpo y manos
Tal mano le dio
De carmín nevado
Cual nunca se vio.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
Arcos son sus cejas
Con que hiere Amor,
Con tan linda vista
Que ninguno erró.
Canela y azúcar
Sus mejillas son,
Y quien las divide,
De leche y arroz.
No es nada la boca,
Pero allí encontró
Sus perlas la aurora,
Su coral el sol.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!
No lava la cara
Con el alcanfor
Porque avergonzado
De verla quedó.
Y en sus descuidillos
Siempre confió
Como en los cuidados
De mi tierno amor.
Pues si canto, canta,
Llora cuando yo,
Ríe cuando río
Y baila a mi son.
Esta niña se lleva la flor,
¡Que las otras no!

El poeta resuelve su canto a la fecundidad en una simiosis primaveral concreta en la risueña adolescencia de la «niña que se lleva la flor». La define con elementos de una naturaleza radiante que la enriquece con sus atributos sensibles más esplendorosos. Precisa la descripción plástica de su belleza con imaginación oriental. Los autores de los romances heroicos primitivos no hubieran podido suponer que esta estructura llegaría a adquirir la ductilidad lírica de sus formas amatorias. La inclusión del estribillo las relaciona con zéjeles y rondós medievales. La poesía es extensa: tres estrofas de doce versos más el estribillo. Son tres momentos en la determinación de sus caracteres, en la descripción de su hermosura y en el canto a la armonía afectiva del amor. El músico supera las sugerencias para una versión amplia con interpretación

diferente para cada estrofa. Intuye la razón poética del texto. Advierte la diversa significación del estribillo y las estrofas y establece una clara distinción temática. Es admirable la firmeza, pulcritud y sencillez con que traduce la afirmación de los dos versos iniciales que sirven de eje a la composición. Rodrigo ha conseguido crear un diseño melódico de tan simple tesitura como vigorosa personalidad musical. Destaca su rigurosa adecuación a la palabra: el compositor deduce de ella su conciso dibujo monódico. Su contorno angular ascendente y descendente es el más apropiado para expresar el contraste entre la niña premiada y las que no obtienen la flor: se verifica la más estricta unidad semántica. No se trata de una concordancia prosódica externa: al conferir vida musical al texto, Rodrigo desarrolla y completa su intención significativa. Es el espíritu del juego juvenil y de la gentil agraciada el que le inspira el afortunado motivo en su doble aspecto melódico y rítmico.

Ha de destacarse la belleza formal de la estructura estrófica impuesta por el compositor. Para romper la uniformidad del largo número de versos establece una hermosa modulación enarmónica, cuyo efecto intensifica con una larga cesura vocal. Se proyecta en su configuración la ley tradicional de los cánones clásicos. Impera la regla ternaria. Distribuye los doce versos en tres grupos, en razón consonante de dos a uno con la modulación como eje. Organiza los tres elementos con una precisa simetría, según el módulo uno más uno más dos. Observa, por tanto, una norma expansiva, que culmina al final de las dos partes con bellas cadencias melismáticas: la segunda, exenta y epilogal, se funde con el estribillo y resuelve la enarmonía con mucho acierto.

Rodrigo encomienda la exteriorización musical de la unidad ambiental de la acción poética al acompañamiento pianístico. Mediante la aplicación sistemática del principio estético de la repetición emplea a través de toda la canción un motivo conciso, vivaz y jubiloso, sustentado por bajos en disposición lineal de firme cimentación rítmica. Se conjuga así un doble plano temático: vocal e instrumental. Sin embargo, no hay dicotomía: no porque el piano asuma en breves momentos la idea generativa del estribillo, sino por la convergencia armónica de los factores en una misma función significativa.

Estribillo

La concurrencia de elementos estilísticos diversos y aun contrapuestos constituye un gran obstáculo para las filosofías de la historia referidas a períodos determinados. La coincidencia de culteranismo y conceptismo con el desarrollo de la letrilla se ofrece como uno de los

fenómenos culturales más interesantes. Se incluye al murciano Salvador Jacinto Polo de Medina entre los poetas seguidores de Góngora. Son valiosas e inspiradas sus breves poesías festivas. Converge en ellas un doble aspecto popular y naturalista.

Rodrigo ha realizado la versión musical de este bello «Estribillo»:

Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten las aves, suenen las ramas,
Y los pajarillos, tiples alados,
Canten arpados.
¡Ah!
Suenan sonoros en suaves coros.
Y muera yo de amor por Perinarda,
Desde que nace el sol hasta que para.
Canten en su capilla
¡En gran maravilla!
¡Ah!
Con su voz ingrata, ingrata,
Aquel arroyuelo, capón de plata.
¡Ah!
¡La, la, la, la, la, la, la!

Cierta ironía contiene la confesión amorosa del vate. La alusión a la naturaleza eleva la confidencia a un plano estético superior. Su estimación musical del arroyuelo se distingue de la consideración positiva general de los efectos de las «rumorosas aguas»; hay que convenir, sin embargo, en el acierto satírico de su definición como «capón de plata». Se refleja en la segunda estrofa la práctica musical polifónica de la época aplicada a la ordenación de los sones de las aves: se produce así una interrelación artística frecuente en la literatura pastoril y naturalista; recordemos que bastante antes, Berceo hacía en la introducción a los *Milagros* una interesante mención de la técnica contrapuntística de su tiempo.

Desde el punto de vista formal, la poesía presentaba al músico una estructura muy proporcionada y precisa: dos estrofas de cinco versos con el colofón del pareado y el epílogo silábico. Notemos, sin embargo, el efecto derivado de la colocación asimétrica del estribillo; señalemos asimismo las posibilidades ofrecidas por la reiteración de versos, sílabas y palabras. Pero más que estos detalles externos hay que destacar la alegría gozosa que conforma las estrofas. Como en sus restantes canciones, Rodrigo no sólo traduce musicalmente el texto: potencia sus posibilidades significativas. Es sorprendente la luminosidad, la gracia y la complejidad de esta obra, conseguida, sin embargo, a partir de unos motivos tan sencillos. Concreta en ellos la expresión del amor popular,

del canto de los pájaros, del ambiente jubiloso de una realidad en plenitud de su belleza primaveral. Pero la diáfana hermosura de esta partitura no deriva sólo del acierto temático. Observamos una variada serie de estímulos estéticos que se integran en una unidad firme y esplendorosa: su análisis implica el riesgo de deshacer el encanto derivado de la totalidad. Los versos de Polo de Medina sólo tienen función sugerente y condicionante en su aspecto métrico. Rodrigo se inspira directamente en los sentimientos expresados y en el paisaje descrito. La belleza musical de la estructura creada subsume poesía y color.

En la interpretación del estribillo emplea un motivo de resonancias populares y acusada personalidad que se proyecta en los restantes. Mientras tanto, el piano reitera un breve diseño de acordes de dominante y tónica con significación reminiscente. Hay que destacar en este período el interés estético de la superposición contrastada del ritmo vocal e instrumental: el antagonismo acentual coadyuva a exteriorizar la actitud de benévola ironía con que se interpreta el amor del lugareño por su Perinarda. La versión danzada de este fragmento crearía un interesante efecto de distorsión.

El amante ruega a aves y pájaros que se unan a su júbilo. Rodrigo realiza una magnífica versión de este alborozo: sobre el mismo acompañamiento dispone un contrapunto a dos que concierta el canto vocal de la invitación y el tema anterior, que exterioriza sus sentimientos; la atiplada tesitura con que aparece en esta ocasión acentúa el efecto del jolgorio sonoro.

La cadencia exclamativa no pierde el carácter rítmico de la composición: asume también una función modulativa y de inciso entre las estrofas. La asimetría producida por la introducción de un verso previo a la repetición del estribillo está muy bien resuelta mediante un breve canon, cuya realización sobre la dominante acentúa su función de tránsito. La reexposición de la melodía del estribillo es normal, pero la expresión burlesca no se encomienda esta vez al asincronismo acentual del acompañamiento, sino a originales superposiciones tonales aplicadas con incisiva gracia. El cuadro sonoro adquiere un momento culminativo de brillantez cromática en la traducción de los versos «¡Canten en su capilla en gran maravilla!» y en su correspondiente continuación exclamativa. Con benevolente y comprensivo humor, Rodrigo refleja la solicitud del amante de Perinarda con enfático y grandilocuente diseño. Su petición es apoyada a través de un ingenioso juego de acordes tonales, cuyo dinamismo amplían rápitas escalas que se erigen en nuevo motivo con consecuencias formales ulteriores. Las punzantes disonancias de semitono intensifican el efecto.

La grandiosidad altisonante de este fragmento se interrumpe por la mordaz alusión a la musicalidad ingrata del arroyuelo, que permite al compositor presentar una nueva idea temática acompañada de giro rítmico, que coadyuva a la expresión de la imagen literaria del capón.

Termina la canción con una espléndida coda final. Con muy bien calculada disposición de ritmos e intensidades, superpone el autor el motivo primero del estribillo y el diseño en escala, cuyo valor temático señalábamos anteriormente. Establece una correspondencia entre voz e instrumento, que alcanza la plenitud de su efecto en el mismo final.

Coplas del pastor enamorado

Un milagro de la hagiografía mariana medieval que inspiró a Gonzalo de Berceo constituye también el tema de una preciosa comedia de Lope de Vega: *La buena guarda.* En su ausencia culpable, una abadesa, muy devota de Nuestra Señora, es sustituida por un ángel que adopta su figura; completa Lope la acción sobrenatural con la suplantación de otros dos personajes que motivan la salida conventual de la monja. En la obra se manifiesta la espléndida imaginación creadora de Lope: la sucesión de episodios sorprende al espectador y mantiene tensa su atención. Admira su realismo: el piadoso argumento le sirve para presentar un cuadro vivo de las costumbres de la época. Destaca la eficaz definición caracterológica de los individuos que integra en la obra y de sus reacciones ante las distintas situaciones por las que pasan. El diálogo versificado es fluido y bello: alcanza sus mayores valores poéticos en sus alusiones a la hermosura de la naturaleza. Por dos veces aparece el buen pastor que busca la oveja perdida. La intención simbólica es patente. En la segunda ocasión declama estas bellas estrofas, que, como las recitadas en la primera, Harzenbusch las relaciona con acierto con las que Tirso de Molina incluye con significación semejante en *El condenado por desconfiado:*

Verdes riberas amenas,
Frescos y floridos valles,
Aguas puras, cristalinas,
Altos montes de quien nacen,
Guiadme por vuestras sendas
Y permitidme que halle
Esta prenda que perdí
Y me cuesta amor tan grande.
Ya de pisar las espinas
Llevo teñidas en sangre
Las albarcas, y las manos

Rotas de apartar jarales.
De dormir sobre el arena
De aquella desierta margen,
Traigo enhetrado el cabello;
Y cuando el aurora sale,
Mojado con el rocío
Que por mi cabeza esparcen
Las nubes que del sol huyen,
Humedeciendo los aires.

En el original utilizado por Rodrigo falta el verso «Ya de pisar las espinas». Por otra parte, se sustituye la palabra «enhetrado» por la de «entrejado». Por motivaciones formales, el compositor tiene el acierto de repetir al final la estrofa primera. La transcripción musical se ofrece como una de las más bellas composiciones vocales del maestro valenciano. Las poéticas invocaciones a la naturaleza podían haber centrado muy bien su preocupación de músico. Hubiera resultado así un canto lírico y luminoso como el creado en otras ocasiones. Pero con aguda sensibilidad ha sabido notar la función semiótica y subordinada del paisaje: el verdadero protagonismo no corresponde a la exaltación de la hermosura de éste, sino a la manifestación del dolor por la pérdida de la oveja buscada con inefable afecto. Este sentimiento mixto de amor, pena, compasión y esperanza es el que define la poesía y el que subsume y expresa el compositor. Por esto su obra está concebida con íntima y elegíaca liricidad, no exenta, sin embargo, de nostálgica pasión divina por el alma descarriada. A través de la poesía Rodrigo penetra en el espíritu de Lope en uno de sus más serenos arrebatos místicos: lo comprende, lo asimila y lo desvela.

El sentimiento que descubre es el que tensa el contorno de la melodía. El sobrio acompañamiento instrumental (en el que se proyectan los caracteres de su primitiva escritura a la guitarra) crea el ambiente adecuado para la traducción del suave y místico patetismo de la canción. Rodrigo adopta una configuración original e interesante, a la vez sencilla y diversificada. Un tema instrumental apoyado en tremolante guitarreo sobre dominante concreta la expresiva situación anímica y prepara la entrada de la voz, que entona sola su romance de admirativa contemplación de la naturaleza y apasionado fervor bucólico. La concisa armonía se enriquece por un idóneo empleo de variantes modales que acentúa el efecto comunicativo y estético del breve recitativo. La sencilla cláusula cadencial de floreo de la introducción instrumental va a tener una importante función temática. En la segunda parte de esta primera sección la asume la melodía en giro descendente, que traduce la más doliente y amorosa queja del amante fiel, que no sólo espera, sino

que busca a la amada. En esta parte, el compositor apoya la voz sobre el motivo instrumental. Ambos se diferencian y se complementan: establece en el contrapunto temático un contraste rítmico con doble figuración ternaria y binaria, pero la serena resignación con que el pastor solicita ayuda a las verdes riberas, floridos valles, cristalinas aguas y altos montes le mueve a prescindir de incisivas sonoridades y a conjuntarlos en consonancia.

La sección central está muy bien definida: el músico advierte que la enumeración de cuidados y sinsabores ha de traducirse con minuciosidad narrativa aligerada para que su impronta sea más inmediata. Cambia el ritmo y la tonalidad. Sobre largos acordes arpegiados de sólida definición tonal expresa la melodía con viveza la dolorida queja: el uso de la progresión amplía el dinamismo agógico. La declaración se interrumpe para dejar paso a un nuevo y delicioso fragmento relacionado con el primero por algún nexo temático. La textura musical es, sin embargo, distinta. El acompañamiento pierde ahora su vinculación guitarrística para adoptar calidades pianísticas generadoras de un ambiente plácido que sustenta la dulce y emotiva melodía. Rodrigo consigue traducir al mismo tiempo el doble sentimiento derivado de la impresión de la naturaleza y de la preocupación subjetiva, porque el primero modera y templa la exteriorización del segundo.

Con acertado criterio, el compositor termina con una coda reexpositiva muy bien formulada en su expresividad y en su realización musical: su instinto configurativo le impulsa a la repetición de la primera estrofa; su reiteración final confiere a música y poesía unidad formal y eficacia conclusiva. Rodrigo crea así una hermosa y precisa estructura.

Romancillo

Por mayo era, por mayo

Admira la sensibilidad de los autores de la épica castellana primitiva. No sólo describen hechos bélicos: revelan el carácter y las reacciones afectivas de sus protagonistas. Con el tiempo se acentúa este expresivismo psicológico. Surge el romance amoroso. Pero la temática no queda limitada a estos aspectos: se extiende a las más variadas vivencias. En el famoso romancillo «Por mayo era, por mayo», el poeta se plantea el problema de la soledad. No necesita de largo discurso para desarrollarlo, le bastan unos versos para crear un argumento semiológico referido a una de sus formas más penosas: el aislamiento forzado del prisionero. El vate anónimo realza el drama en su imagen poética: la

incomunicación es completa; niega al infeliz la luz y el sonido concretado en el canto de la avecica frustrado por un inoportuno ballestero.

Renuncia con elegancia a lamentaciones melodramáticas: la semiótica del prisionero tiene una expresión lírica. El poeta resalta su situación a través del contraste. Para destacar el valor de la libertad acude a otra simiosis: el canto a la primavera en su momento más jubiloso; mayo florido y fecundo como símbolo de la comunicación y el amor. La naturaleza más esplendorosa inspira estas estrofas. Configura su lenguaje con sensible musicalidad. La ordenación del contraste de ideas y sentimientos se establece con estricta proporcionalidad. Por esto el romancillo es tan bello: a la profundidad del tema y a la hermosura de la palabra añade su perfección formal.

Por mayo, era por mayo,
Cuando hace la calor,
Cuando los trigos encallan
Y están los campos en flor;
Cuando canta la calandria
Y responde el ruiseñor,
Cuando los enamorados
Van a servir al amor.
Menos yo, ¡triste cuitado!,
Que vivo en esta prisión,
Que no sé cuándo es de día,
Ni cuándo las noches son,
Sino por una avecica
Que me canta al albor.
Matómela un ballestero...
¡Dios le dé mal galardón!

Rodrigo ha intuido la unidad del romance. Ha advertido que la intención del poeta no era cantar la primavera, sino la soledad. Su versión ofrece mucho interés desde el punto de vista psicológico. Crea una imagen musical adecuada a la época en que fue escrito el romancillo, a la expresión de la tristeza del prisionero, a la participación protagonista de la avecica y a su propio tiempo de compositor. Como siempre, se produce la paradoja de la convergencia de la más nítida sobriedad estética con una compleja riqueza de elementos expresivos.

El músico profundiza en la estética del romance renacentista con reminiscencias medievales. Aplica el esquema formal del preludio instrumental de introducción e interludio de separación de las dos secciones del poema. Adopta el acorde rasgueado y el floreo punteado de la vihuela. Emplea la escala modal menor sin alteración ascendente de sus grados sexto y séptimo (aunque la afirmación cadencial le impulse a utilizarla en ocasiones concretas). Adecua, en fin, su musicalidad a la

sensibilidad poética de la cultura, en la que se origina el bello romancillo. No sólo interpreta sus versos: traduce su ambiente.

Por otra parte, la serie de acordes y su obstinado complemento de floreo crea un melancólico tema de plancto, que persiste a través de toda la canción. Aunque en el verso correspondiente ofrezca una expresión concreta de la avecilla, el floreo puede también significar la importancia de su intervención poética. La melodía se ajusta a la estética del romance. Rodrigo crea una monodía silábica con expansión melismática cadencial especialmente diseñada en las alusiones a los distintos pájaros. Coordina los versos de dos en dos y proyecta en estas agrupaciones elementales la disposición que sigue en las dos partes de la poesía: flexión en los planos de la tesitura tonal. Confiere la máxima tensión a las palabras en las que el vate anónimo alude a la muerte de la avecilla y a la reacción del prisionero.

Para acentuar la expresividad de la melodía en este momento culminante repite las palabras y los versos y prescribe los matices más apasionados. Pero la reiteración le permite configurar el final con sentido calmo y descendente, según la lógica interna de toda la composición.

En la canción se patentiza también el tiempo de su autor: asume el espíritu del romance y de su época en las coordenadas estilísticas de la nuestra. Por su valor significativo del estado anímico del prisionero presenta el tema instrumental a través de toda la composición. La melodía narrativa se conjuga con el mismo para constituir un nuevo plano musical, que en el momento de la alusión a la avecilla aboca a la bitonalidad. En el motivo pianístico, la superposición de un doble discurso de armonías produce una serie de segundas y novenas cuyos efectos disonantes están eficazmente subsumidos en la amplia ordenación de los acordes y en el riguroso sentido tonal: la disonancia pierde su aspereza y adquiere sentido elogíaco. El empleo sistemático de las quintas paralelas contribuye a acentuar el carácter modal de la canción. Es admirable la firmeza estructural de la misma. La unión de las dos secciones del romancillo está sólidamente establecida a través de su vinculación temática. El sobrio proceso modulativo con arco plagal confiere un principio de variedad. Constituye esta canción ejemplo de las tendencias innovadoras del lenguaje armónico que distingue a la música de Rodrigo.

Canción del grumete

De nuevo emplea Rodrigo una poesía anónima. En este caso no inspiran al compositor paisajes bucólicos. Se trata de una bella canción de amor con semiosis marinera. No hay drama, sino lirismo. El senti-

miento afectivo se libera de los turbios fondos psicoanalíticos en una forma sencilla e ingenua. El poeta concreta su expresión púdica en una adolescente que asume aspiraciones, pero que no ha conocido las turbulencias de la pasión. Recoge en sus versos una larga tradición de cantos populares juveniles. Un estricto paralelismo conforma sus dos estrofas. Cada una de ellas se configura con dos grupos de pareados separados por dos versos asonantados con el último de ellos. Coinciden, pues, un doble ritmo de estructura ternaria y resolución binaria. No exalta el mar: el uso de sus motivos tiene sólo función comunicativa; pero en su empleo asimila atributos marinos. Las dos estrofas cabalgan sobre el hiato, que las separa como los dos miembros de una razón pitagórica: la descripción de la actitud de la niña se corresponde con la del marinero. He aquí los versos que ha utilizado el músico:

En la mar hay una torre,
En la mar hay una torre,
Y en la torre una ventana,
Y en la ventana una niña
Que a los marineros llama,
Que a los marineros llama.
Por allí viene mi barco,
Por allí viene mi barco,
Que lo conozco en la vela,
Y en el palo mayor lleva
Los rizos de mi morena,
Los rizos de mi morena.

Rodrigo ha captado admirablemente los aspectos expresivos y formales de la poesía. Con muy buen criterio ha huido de toda retórica. Resalta su firme estructura. La disposición central del estribillo se erige en eje de la composición: a un lado y a otro, las dos estrofas y la versión inicial y final del mismo diseño instrumental. Concibe éste con frase ternaria. Conviene destacar su bella conducción armónica. Los acordes quedan a la vez flotantes en su paralelismo de quintas y séptimas y precisos en su determinación tonal. La cadencia en dominante prepara la entrada de la canción, pero al mismo tiempo su efecto terminal femenino le confiere significación conclusiva. Con tan breve frase, Rodrigo define el carácter expresivo y formal de la canción.

El paralelismo estrófico se manifiesta en la similitud de su interpretación musical: con mayor plenitud en la disposición de los acordes de la segunda, el compositor repite la versión musical en las dos estrofas. El efecto de la versificación pareada se refleja en la reiteración de la melodía correspondiente a sus versos.

Dentro de la sencillez que distingue a toda la canción, no falta en el período central de la melodía énfasis sincero que tensa y extiende su ámbito. Para traducir el carácter popular de la poesía, el compositor adopta una atinada resolución monódica apoyada por sencillos acordes de eficaz significación de modalidad menor. La práctica cadencial del floreo acentúa su hispanismo. Pequeñas variantes tonales introducen alguna diversidad. Se trata, en resumen, de una breve y bonita canción de contornos estilísticos muy bien delineados y de grata adaptación a la espontaneidad folklorista de su poesía.

Canción del cucú

Es comprensible que el músico sea especialmente idóneo para captar la belleza del canto de los pájaros. En buen número de partituras se establece un correlato imitativo. Se justifica la aplicación del término trinar como denominación del floreo. Entre las aves canoras, el canto del cucú resulta particularmente sugestivo para el compositor. También inspira al vate. Victoria Kamhi lo escucha como música y poetisa. Artista inteligente y sensible, filosofa sobre sus uniformes trovas. En la poesía que dedica al cuclillo expresa el ambiente primaveral en el que desarrolla su vida y su canto. Pero no se detiene en el gozo de una naturaleza esplendorosa. Proyecta sus reflexiones sobre los problemas humanos más trascendentes. Hay en sus estrofas reminiscencias bíblicas de añoranzas de tierras de promisión, preocupación por la fugacidad de la vida, inquietud por la credibilidad de las palabras de amor. En todo caso, la observación de que en el mundo es efímera la felicidad: «pronto el duro cierzo corre por el pinar».

Cada pensamiento configura una estrofa que estructura con rima de romance:

Cuclillo, cuclillo, canta,
Días son de cantar,
Pronto el duro cierzo
Corre por el pinar.
Dime si otros bosques
Un día yo veré,
Si la lejana tierra
Muy pronto hallaré.
Di si por estos mundos
Vagando siempre iré,
O si mi vida errante
Muy pronto acabaré.
Pájaro, buen pajarillo,

Dime si es verdad:
¡Ella dice que siempre,
Siempre me seguirá!...

Los versos tienen en la composición la más fiel transposición sonora. El acompañamiento instrumental resume, ofrece *in nuce,* todos los aspectos de la poesía; no sólo contribuye a su expresión: asimila y traduce su profundo contenido. El canto del cuclillo suscita la meditación. Rodrigo ha intuido su función de unidad en la génesis del poema. Por esto está prácticamente presente en toda la composición. La vivencia del ambiente primaveral se exterioriza a través de la canción en la configuración arpegiada de rápidas y vivaces semicorcheas. Pero el juego modulativo establece la doble faceta existencial que muestra la poesía: desde el comienzo la determina la disposición del eco en modalidad mayor y menor. El canto del cucú en tercera menor concreta la expresividad añorante y melancólica adecuada a la inquietud metafísica que proyecta la poetisa.

La parte instrumental ofrece unidad estilística y formal, pero se conjuga muy bien con la melodía en la exteriorización del texto: no hay oposición de dos elementos contrarios, sino resolución en unidad. Los versos que moderan el alborozo primaveral con el presentimiento del invierno estacional y anímico contraen a la vez el ámbito melódico y armónico. Sin embargo, en esta estrofa predomina el sentimiento primero: por tonalidad y por intensidad, la adopción instrumental del motivo inicial del canto ofrece su versión más exultante.

La añoranza de la tierra lejana justifica la sustitución de la mímesis del cucú por un nostálgico bordoneo descendente. Este mismo diseño se repetirá en las estrofas que plantean una actitud de perplejidad más trascendente: la modulación a tonos de bemoles acentúa la expresión de la preocupación expectante.

Es admirable la conjunción de este motivo con el del cucú o su resolución en éste. Asimismo, la fácil realización del proceso modulatorio o de la alternancia rítmica de compás. Sabiamente termina el compositor con una suave alusión epilogal del canto del cuclillo, con coda en la que precisa los atributos del modo menor: al perderse, las arpegiadas sonoridades dejan en el recuerdo no la luminosidad primaveral, sino sentires de nostalgia.

La concepción de la melodía ofrece la misma unidad estilística que el acompañamiento pianístico. Como en éste, predomina un motivo que se reitera e impone sus características a la frase central temáticamente diferenciada. Responde esta cohesión estructural a la conexión de las ideas expresadas, reductibles a un principio fundamental. El compositor

destaca con sutil matización sus notas peculiares. Victoria Kamhi invive problemas metafísicos en su intimidad de poeta. En su versión musical, Rodrigo los traduce con inefable subjetividad y con sensibilidad hispana manifiesta, especialmente en la elaboración de las cláusulas de las frases de su melodía.

FINO CRISTAL

Rodrigo concibe esta canción con estilo sobrio y preciso, con música densa y concisa. El autor literario, Carlos Rodríguez Pintos, ha creado una poesía de valores sensoriales visuales. No desarrolla pensamientos, sino impresiones. Muestra imaginación pictórica. En sus estrofas canta al niño y con arrobo amoroso relaciona su fragilidad con el mundo óptico más inmediato y patente: el vuelo de las aves, el verde pinar, el sol, el viento, las nubes y el mar. Más que reflexiones son vivencias las que inspiran su canción de cuna:

Fino cristal, mi niño,
Fino cristal.
Palomitas del aire
Vienen y van.
Redondo el sol, redondo,
Bajo el pinar;
Ligero, el viento negro
Corre detrás.
Ay que ay, de mi niño
Sobre la mar...
Entre las nubes blancas,
Fino cristal...

El compositor adopta una estructura estrófica, pero los distintos motivos empleados responden a un mismo criterio estilístico. Por otra parte, confiere solidez clausa a la forma con la reiteración final del primer tema.

La modulación adquiere función semiótica primordial. Traduce la alusión naturalista de cada estrofa en su tono adecuado. La correspondencia muestra la exquisita sensibilidad del músico. Fluctúa la expresión del fino cristal entre la sostenido menor y su relativo la mayor. La imagen del sol redondo le sugiere una apertura a fa sostenido mayor, que se contrae sucesivamente a re mayor y si menor en su interpretación del viento negro que corre detrás, bajo el pinar. Pero a través de una mutación modal, en el recuerdo del mar flexiona de nuevo la vía modulativa hacia sol sostenido. Por enarmonía busca sutilmente el con-

traste que le permita emplear la suave opacidad de si bemol para la versión de la imagen de las nubes blancas. Es lógico que el último recuerdo al fino cristal le lleve a la tonalidad primitiva de fa sostenido en su modalidad mayor que le permite cerrar el ciclo.

La intencionalidad de conversión sonora de la imagen visual se manifiesta en detalles concretos muy logrados. Señalemos, por ejemplo, la repetición del diseño melódico de las palomitas que vienen y van. Los acentos imponen una verificación ondulatoria al ritmo ternario de la canción, que oscila entre la firmeza del troqueo y la elegancia incisiva del yambo, de acuerdo con la significación del texto.

La parte instrumental no sólo acompaña. Apoya la melodía, acentúa los efectos rítmicos y armónicos, afirma la tonalidad, ofrece breves comentarios contrapuntísticos y lleva diseños de unas estrofas a otras que aumentan la solidez formal. «Fino cristal» es una breve canción, elaborada, sin embargo, con firme y cuidadosa determinación de todos los detalles de su configuración estructural.

Sobre el cupey

Afirmábamos en la introducción que distingue a Rodrigo, por un lado, la capacidad para asimilar los caracteres musicales de pueblos diferentes y, por otro, la expresión de los mismos según los criterios subjetivos de su personalidad creadora. Esta canción constituye un ejemplo. Pertenece su texto a Luis Hernández Aquino.

La poesía más pura ha sido inspirada por el Niño Dios. Los aspectos más inefables del alma infantil se subliman en el Niño que es todo Amor. Se proyectan en la Madre Virgen Inmaculada los ideales más pulcros y espirituales de la dedicación maternal. En el villancico, el dogma más profundo se traduce con sencillez y con fervor popular. La fantasía se desborda en la imaginación de líricos detalles que se supone que pudieron haber sucedido en los cuidados que María prodigara a su Hijo y en la manifestación de su amor.

Los españoles llevaron a América la práctica de sus villancicos. En su adaptación americana se conservan los mismos motivos: la Virgen que lava y tiende pañales del Hijo y canta al Niño, que duerme con placidez divinal. También en la versificación se adopta la forma tan hispana de la estrofa del romance con los versos pares asonantados:

Palomicas de oro
En el chinar.
Quiebra el aire quieto
Con su cantar.

Va la Virgen tendiendo
Sobre el cupey
Los pañales divinos
Del Niño Rey.
Duerme el Niño su sueño,
Canta el coquí,
Y la tarde se tiñe
De ámbar y añil.
Así canta la Virgen
Con voz de miel:
Duerme, sol de mi alma,
¡Flor de Israel!

Rodrigo ha realizado una interpretación muy bella de este villancico. Nunca la práctica de la politonía ha estado más alejada de sus efectos de distorsión. Todos los elementos del discurso se integran en la expresión de la idea que lo inspiran. Patentiza los dos aspectos de la canción: origen español y asimilación americana. Expresa el texto con una melodía sencilla de ámbito reducido y cesuras estróficas. De acuerdo con la reiteración propia de la canción popular, concibe sus miembros con acusada similitud de caracteres, que implica incluso la progresión paralela.

El proceso modulativo es sobrio y queda limitado al relativo y a la quinta de éste. Se advierte en la formulación de las cadencias intervalos con justificación folklorista. Lo mismo cabe observar en su resolución rítmica.

Pero el interés mayor de su estructura métrica corresponde al acompañamiento instrumental. El compositor supone que la canción se apoya en un ritmo constante y típicamente portorriqueño, y confiriendo valor tonal determinado a su realización sonora, transforma la percusión en una preciosa y personal fórmula pianística que se ofrece como una muestra de su pasmosa y fácil capacidad inventiva. En su verificación superpone alternativamente un diseño sobre tónica en fa y original realización modal (en la que aparecen aumentadas tercera y cuarta en la formación de intervalos de séptima y tritono) con otro en sol menor y notas distribuidas en saltos de séptimas ascendentes. Ambas células se funden para la creación de un diseño de bello efecto tímbrico y de interpretación obstinada desde el principio al fin, sobre el que discurre en estrecha y cohesionada resolución la melodía, a pesar de las disonancias tan alejadas de la sensibilidad tradicional europea.

La función rítmica del acompañamiento instrumental adquiere también significación expresiva. Se trata de un villancico para voz y percusión en el que ésta asume la comunicación contagiosa del estado de ánimo del pueblo en sus fiestas de Navidad. El canto concreta los sen-

Anterior Inicio Siguiente

timientos y los estimula. Rodrigo recoge e interpreta las motivaciones populares y les confiere una nueva esteticidad: la canción folklorista se ha convertido en lied original.

Barcarola

Los griegos crearon un cancionero laboral. San Isidoro transmite noticias concretas sobre el mismo. Debió ser práctica general entre los pueblos primitivos. Se adecuaban las melodías al ritmo del trabajo. El canto facilitaba la ejecución de las faenas. La música permitía una mayor resistencia al hastío y al cansancio. La isorritmia acompasaba los movimientos. Es de suponer que la música permitiría también la expresión de sentimientos e ilusiones.

Las transformaciones históricas no interrumpieron la vigencia de la costumbre tradicional. Los repertorios folkloristas presentan abundantes canciones de trabajo. Destacan entre ellas las interpretadas por los remeros. En los canales de Venecia adquieren un matiz especializado. Se sobrepone su valor significativo al meramente laboral. Surge la barcarola. En el romanticismo, la canción del gondolero adquiere interés estético independiente de su función original: se erige en un género de forma musical con caracteres estructurales propios. Se aplica lo mismo en la música vocal que en la instrumental.

Es lógico que conserve elementos de su práctica primitiva: ritmo de seis por ocho, temas de motivos marineros. Se emplean éstos como semiología para la traducción de temas de amor. Si la versión pianística u orquestal prescinden del texto literario, a la inversa, se cultiva también la barcarola poética.

Victoria Kamhi ha escrito una muy linda. No canta esfuerzos marineros. Objetiva la tensión afectiva de quien busca el amor. La imagen del navegante que surca el mar, esperanzado siempre en un feliz arribo, se le ofrecía como símbolo adecuado:

Corre, corre, mi barquito,
Surca el verde mar.
Que los vientos son propicios
Para navegar.
Llévame a una cabaña
Donde en el umbral
Rizos negros, ojos pardos,
Boca de coral...
Corre, vuela, mi barquito,
A la luz del albor;
¡Que en esa feliz ribera
Me espera el amor!

La misma poetisa ha escrito la versión francesa y alemana. Rodrigo ha preferido esta última. Su interpretación tiene particular interés. Sorprende la facilidad del compositor para adaptarse a los textos más dispares. En este caso no sólo ha sabido asimilar los caracteres propios de la letra poética: perteneciente a un género determinado ha acertado a captar y a reflejar la estética específica que comporta. Ha expresado su sensualismo cadencioso, su sentimentalismo romántico.

No hay que olvidar que se trata de una barcarola, no de una antigua canción de remero. Consideramos que la obra cumple este presupuesto, pero lo trasciende. Como afirmábamos de la poesía que la sugiere, la forma se convierte en motivo para la traducción de unas aspiraciones amorosas que se concretan en un marinero, como símbolo de la actitud del que ve lejos la realización del ideal que añora y quiere acortar con la ilusión el plazo de su cumplimiento. Tiene el mar algo de claustro y el marino de prisionero. En realidad todo viajero es imagen de esperanza. Pero hay una diferencia entre ambos: el marinero se siente libre en su ambiente y se identifica con el barco porque ve en el mismo el complemento de su yo, que le permite correr más veloz tras el destino. El preso, en cambio, es insolidario con la cárcel porque advierte en ella la mazmorra, que le sujeta e inmoviliza.

En su barcarola, Rodrigo canta a la vez a la libertad, al amor y a la esperanza. Ha conseguido plenamente adaptarse al texto y a las propiedades estilísticas que implica la forma. Al margen de la adecuación de los aspectos concretos de su verificación a los caracteres generales de su lenguaje musical tan personal, cabe indicar que ha escrito una canción romántica, especialmente patente en el énfasis de la tercera estrofa.

Sin embargo, en la estructura de la obra se proyectan las propiedades calológicas definidas por los estetas clásicos. El número de estrofas impone una disposición ternaria. Integradas por cuatro versos, el compositor configura las frases con dos períodos de cuatro compases subdivididas en dos semiperíodos: la ley pitagórica de las proporciones tiene así observación estricta. Por el carácter musical con que está concebida, la parte intermedia cumple una verdadera función de eje de simetría acentuada por la repetición inicial y final de un mismo diseño instrumental. La disposición tonal es también axial: la tónica mi de la sección central establece una separación entre la doble modalidad de si menor y si mayor de las otras dos estrofas.

En una pieza de esta índole, la isorritmia es obligada. Pero aparte de esta ordenación rigurosa, la canción tiene un ritmo interno ascendente. En la primera estrofa, la melodía discurre en el ambiente plácido y suave que ha creado la introducción instrumental. En la segunda se anima la expresión poética del sentimiento y su versión musical se hace

más dinámica. El impulso ascensional culmina en la tercera, concebida con sonoridad de vigorosa intensidad. Con sus gradaciones, la música resalta el proceso afectivo definido por el verso. Alcanzada la plenitud, el compositor busca una catarsis de moderación: el efecto de la robusta voz se apacigua con la repetición dulce y calma del motivo instrumental.

La relativa brevedad de la canción no es obstáculo para que el autor conjugue diversidad de elementos y disposiciones a fin de lograr la mayor variedad: cada estrofa tiene resolución diferente no sólo temática, sino de realización pianística, ámbito instrumental, observación tonal y distribución de intensidades. Sin embargo, la unidad no deriva de la necesaria reiteración rítmica: todos los miembros de la composición se interrelacionan para constituir una perfecta armonía. Un mismo espíritu inspira la poesía y la música de esta deliciosa aportación de nuestro siglo a la historia de la barcarola.

Canticel

Nostalgias mediterráneas inspiran también a José Carner. Pero su breve poesía no es canto de marinero, sino añoranza de trovador. Por esto reúne en estrofas otros atributos propios de la lírica medieval: aspiraciones morales, exaltación de la flor:

Per una vela en el mar blau,
Daría un ceptre,
Per una vela en el mar blau,
Ceptre i palau.
Per l'ala lleu d'una virtut,
Mon going daría,
Y el tros que em resta mig romput
De juventut.
Per una flor de romaní,
L'amor daría,
Per una flor de romaní,
L'amor doni...

Gerardo Diego ha hecho la adaptación poética castellana; Victoria Kamhi, las versiones francesa y alemana.

La repetición y el paralelismo son dos propiedades estéticas de amplio uso musical. Especialmente en el canto medieval religioso y profano, la reiteración de una misma melodía en las distintas estrofas del texto es bastante frecuente. Su adopción no sólo obedece a la unidad

expresiva y formal que el músico encuentra en la composición poética: parece que responde también a la intencionalidad de hacerla patente.

Este es el caso de Joaquín Rodrigo en «Canticel». Las tres estrofas se ofrecen como variaciones semióticas de un mismo sentimiento de trovero soñador. El compositor lo ha advertido y ha reiterado en ellas la misma introducción y la misma melodía. Ha comprendido también con mucho acierto el carácter musical más adecuado para esta expansión poética del vate. Ha intuido que no sólo debía expresar sus ideales, sino traducir su espíritu. Por otra parte, ha observado la inserción de estos versos modernistas en una tradición catalana. Por esto ha elegido el camino de una canción sencilla e íntima relacionada con este ambiente musical.

Ha encomendado a la melodía la transposición significativa de la palabra. Con la verticalidad de firmes acordes arpegiados sostiene las moderadas volutas monódicas transidas de serena afectividad y define su sobria armonía tonal. Señalemos el efecto levemente expectante de la introducción derivado de su delineación en subdominante, que hará más resolutiva la cadencia inicial.

CANÇO DEL TEULADÍ

Teodoro Llorente es figura señera de la «Renaixença» valenciana. No sólo defendió sus principios: contribuyó a su realización. Era poeta sensible. Enriqueció la lengua del reino. Su temperamento lírico encontraba en ella su más idónea expresión. Sentía la naturaleza. Traducía su cromatismo. Estaba dotado de espíritu observador y analítico. Así, por ejemplo, en la «Canço del Teuladí» muestra su curiosidad ornitológica. Amaba la humildad. Temía, sin embargo, que fuera avasallada. En esta poesía la concreta en la figura del gorrión. Lo compara con una multiplicidad de pájaros: destaca su modestia. Pide por esto al cazador que pase de largo y no le apunte con su escopeta. Es ave resignada, que reconoce su pobreza; pero si no codicia, tampoco quiere ser codiciada:

Joyos cassador, passa;
Busca mes brava cassa
I deixam quiet a mi,
Jo soch l'amich de casa.
Jo soch lo teuladí.
Jo no tinch la ploma de la cadernera
Que d'or i de grana tiny la primavera;
No tinch la veu dolça que te 'l rossinyol;
Ni de l'oroneta joliva i lleugera
Les ales que creuen la mar d'un sol vol.

De parda estamenya, sens flors, sense llistes,
Vestit pobre duch;
Mes penes i glories, alegres o tristes,
Les cante com puch.
Les aligues niuen damunt de la roca
Del gorch qu'entre timbes aizampla la boca;
En branca fullosa lo viu passarell;
La tórtora en l'arbre que ja obrí la soca,
La gralla en els runes d'enfonsat castell.
Jo al home confie la meua niuada,
I pobre i panruch,
Entre la familia, baix de la teulada,
M'ampare com puch.
Les fruits del bosch busca la torcac; la griva,
Janglots entre 'ls pampols; l'estornell, la oliva;
A serps verinoses, los vistós flamench;
La llántia del temple, la óvila furtiva.
I anyells l'aborrivol condor famolench
Jo visc de l'almoyna que al humil mai falla;
Y em sent bernastruch;
Lo grá qu'en les eres se perd entre palla,
Replegue com puch.

Como puede advertirse, esta poesía de Llorente ofrece serias dificultades para su interpretación musical. La primera estrofa se distingue de las tres restantes, que presentan entre sí un estricto paralelismo significativo y formal. Varía el número de versos y de sílabas. Pero también en las tres mayores cabe establecer una diferenciación, que el poeta marca con la mayor pausa dispuesta al final del quinto verso. La larga mensura de los anteriores y la diversidad alternante de los siguientes constituye asimismo un escollo métrico para el compositor. Pero la variación entre las dos partes de estas estrofas no es sólo rítmica, sino expresiva: el compositor encontrará en ella un aliciente para aumentar el interés de la canción.

Desde el punto de vista estructural, Rodrigo ha adoptado la forma más idónea: interpreta con la misma música las tres estrofas iguales. Para evitar la monotonía tiene el acierto de anteceder cada una de ellas con la reiteración de la estrofa primera, que adquiere así función de estribillo de introducción. Por otra parte, tiene la feliz intuición de dejar a ésta en cadencia de dominante para ligarla mejor con las estrofas que le siguen, que tienen significación causal de explicación de los motivos porque el cazador debe dejar tranquilo al sencillo gorrión. La conexión no es meramente cadencial: aunque la frase se dilate, existe una continuidad de carácter temático.

Pero la relación plantea desde otro criterio el riesgo de uniformidad. Rodrigo lo soslaya admirablemente. Aprovechando el contraste

que le presenta el poeta, en los cuatro últimos versos no sólo cambia la modalidad: tensa el matiz, amplía el ámbito de la melodía y dispone el acompañamiento instrumental con mayor plenitud en su realización armónica. De esta manera crea un ambiente sonoro distinto que anima la composición, acentúa el dinamismo discursivo y establece un final adecuado.

La formulación súbita de esta transformación de carácter expresivo aumenta su efecto: se cumplen las leyes que rigen y justifican el empleo estético del contraste y de la variedad. Pero la mutación es relativa, pues no sólo se conserva la tonalidad (con el cambio modal señalado): también la unidad de estilo. El lastimero e inocente lamento del humilde gorrión está expresado con bella y sentida melodía. Rodrigo es maestro en la creación de alusiones naturalistas: en esta ocasión no deja de incluir estas referencias ambientales de tan eficaz efecto y elegante y estilizada realización. Es lógico que en esta canción sean suscitadas por el sugestivo piar del pajarillo, traducido con nítida imagen sonora.

¡Un home, San Antonio!

Termina esta colección con una canción muy bella, alegre, desenfadada y graciosa, concebida con claridad imaginativa y juvenil vitalidad. La autora de la letra, Rosalía de Castro, se inspira en el más auténtico folklore galaico. Su poesía surge espontánea del alma popular: coinciden en su costumbrismo religión, superstición y feminismo. El subconsciente afectivo de la mujer gallega se exterioriza de manera inmediata. No aflora con la expresión ruda de la serranilla del Arcipreste, pero se manifiesta con el mismo pícaro egocentrismo. En Valle-Inclán origina el esperpento burlesco y dramático. Rosalía adopta una actitud comprensiva no exenta de ironía y de ternura:

San Antonio bendito,
Dádeme un home,
Aunque me mate,
Aunque m'esfole.
Meu Danto San Antonio,
Daime un homiño,
Anqu'ó tamaño teña
D'un gran de millo.
Daimo, meu Santo,
Anqu'os pés teña coxos,
Mancos os brazos.
Unha muller sin home...
¡Santo bendito!

E corpiño sin alma,
Festa sin trigo.
Pau viradoiro,
Qu'onda queira que vaya,
Troncho que troncho.
Mais en tend'un homiño,
¡Virxe do Carme!
Non hay mundo que chegue
Para un folgarse.
Que zamb'ou trenco,
sempr'é bó ter un home
para un remedio!

Rodrigo realiza una preciosa versión de este texto. De manera admirable asume y exalta la gracia y la ironía picaresca que encierra. Por otra parte, resuelve magistralmente su largo número de estrofas en magnífica estructura musical. El núcleo de toda la canción está en la primera. El compositor la diseña con pinceladas sobrias, precisas y bien definidas. La invocación del santo irrumpe con donaire con un motivo rítmico de gran valor significativo y posibilidades conformativas. La doble apoyatura integrada en el acorde pianístico presta a esta célula temática el necesario mordiente intencional. Su energía percusiva se diluye, sin embargo, en su terminación femenina. La aparente trascendencia de un trémolo misterioso acentúa su carácter humorístico. La petición de «un home» se formula con un bello y breve motivo melódico de gran influencia temática en toda la composición: concebido con sentimentalismo de sutil artificiosidad, la advertencia que el autor hace al intérprete constituye su mejor definición: «con comica pietá». Igualmente satírico resulta el énfasis con que expresa los dos últimos versos de esta estrofa: la adición del cuarto grado alterado o séptima mayor de la dominante presta un eficaz elemento de distorsión al riguroso acorde tonal que emplea en ellos.

No es indiferente el hiato que establece entre esta primera estrofa y las restantes. Tiene la expresión musical de aquélla carácter de introducción expositiva. La verdadera aria comienza a continuación.

La canción muestra una construcción sólida: tras de la primera estrofa de cuatro versos, tres de cuatro más tres. Rodrigo organiza la composición de cada una de estas partes con la misma estructura, a la que añade una coda final con reexposición de la introducción.

Comienza la primera sección con un hermoso motivo de carácter popular, que explica el verdadero sentido musical consecuente del tema melódico del que podríamos considerar como preludio. En efecto, ambos aparecen como antecedente y consecuente de una misma frase musical. Sin embargo, es este segundo miembro el que el autor reitera

hasta el punto de que hace posible la asimilación de la forma a la estructura de rondó. La melodía se acompaña por un ritmo ostinado sobre el que se superpone reiteradamente un intervalo de novena de sensual efecto: complementa así el acompañamiento instrumental la expresión anímica de la cantante. Compensa también el compositor los giros melódicos con su imitación pianística a la dominante y subdominante: de esta manera se hace más eficaz la colaboración de los dos medios sonoros en la traducción del texto poético. El significado de algunas palabras le lleva a la inclusión de pequeños incisos temáticos que no están alejados de los principales: consigue así mayor variedad, a la que contribuyen también breves incursiones modulativas. Se ha de destacar la última ejecución del tema de esta primera sección porque su estrecha politonía semitonal se ofrece como el más jocoso comentario al deseo de marido, aunque tenga los pies cojos y los brazos mancos.

La segunda sección está escrita sobre la dominante. La canción adquiere aquí el momento de mayor jolgorio. Se aumenta el dinamismo de la verificación rítmica, se incluyen nuevos motivos aun dependientes de los fundamentales, se emplean de manera sistemática las incisivas disonancias semitonadas, se dibuja el pianismo con mayor viveza, se imita o se superponen las células temáticas, se acrecienta la intensidad: se produce de esta manera la mejor traducción del «pau viradoiro», que es la mujer sin marido. La reexposición de la idea fundamental de la canción en su interpretación completa adquiere ahora su mayor plenitud sonora.

La tercera sección es bastante compleja. Tras de su comienzo en la subdominante, el autor presenta un nuevo motivo en si mayor. Su repetición en la tónica está antecedida de un precioso recuerdo intermedio en mi de las fórmulas melismáticas del canto gallego. Como en las partes precedentes, la repetición final del que hemos considerado como consecuente de la idea principal confirma la interpretación de su función de estribillo. El compositor acrecienta la unidad estilística de la obra con la inclusión en esta sección del motivo instrumental del trémolo. La afirma con la coda final. En ella se resume toda la canción: versión politonal pianística del estribillo y repetición del primer verso de la introducción. Rodrigo tiene la feliz ocurrencia de terminar el soporte instrumental de la melodía sin la fundamental del acorde tónico para producir un inesperado y original efecto conclusivo.

Hemos aludido a detalles concretos del plan tonal para mostrar su adecuación a las peculiaridades del texto. El autor no sólo ha dado vida musical festiva y animada a la poesía y ha desarrollado con su arte su contenido formal y expresivo. Para adaptarse mejor a su carácter tan

estrictamente folklorista ha sabido recoger los elementos esenciales del canto gallego y basar en ellos su canción. Hay en ésta reminiscencias de gaita, pandero y fermatas melismáticas de la monodía galaica. Pero la presencia no pasa de la mera reminiscencia. Como siempre, Rodrigo ha renunciado a la fácil incorporación del tema popular concreto. La canción ha de ser referida a su exuberante fantasía creadora.

FRANCISCO JOSE LEON TELLO

Fernando el Católico, 77
MADRID-15

M A N O S

Sobre una página en blanco
inventar manos y puertos.

(Y ese mar
al que se arrojan mis versos.)

I

Mis manos
que no están en su país
buscan allí tus manos
para encontrar un país,
pero al país de tus manos
lo atenaza aquel país
perdido para mis manos
(mis manos
que no están en tu país).

II

He perdido mi país
tus manos
y tantas manos de aquel país
que del país que traje en las manos
tengo sólo estas manos
sin país.

III

Otras manos tendrán tus manos.
Y las mías, otro país.
Pero en el mapa
de nuestras manos
habrá un pozo
sin fin.

IV

Antes
tu mano
era
una
caricia
cercana.
Hoy
es una
cotidiana
bandera.

V

Por la ventana de un cuarto
mirar cómo llueve al cielo:
infancias, padres, hermanos,
novias, esposas, recuerdos.
Y un avión que me estrellaba
en este suelo.

VI

En aquel país que ya no es mío
vive quien por él está olvidándome.
Yo
en cambio
cada día
les pertenezco más:
a él
porque es el único de los dos que la posee,
a ella
porque perdiéndome
lo tiene.

VII

Bandera:
un pequeño trapo grisado
un trozo de la sábana que agita mi sueño

varios hilos urdidos al azar de una noche
una tela obediente que limpiará mi boca
molesta de tierra y palabras
de palabras y labios
de vinos y de labios
borrados
en la línea
de mi mano
por la destejedora fiebre del mundo.

VIII

Hacia el país de tus manos
palabras, versos.
De allí: silencio.

IX

Poesía, poesía...
Lágrima que nadie llora,
pan sin hambre, dios sin fieles
¿quién te cree?

X

¡Qué queda de mis sueños!
Una carpeta con voces del verano...

XI

Ya no recuerdo la forma de tu mano
ni el tacto de mi tierra
ni el color de tu pelo
ni las sombras que hacían en la calle
los árboles, tu cuerpo.

Ya no recuerdo el nombre que te daba
ni el que daba a las casas de mi pueblo.
He olvidado los pájaros del campo
y el olor de aquel viento.

Sólo recuerdo que dejé la patria
(creí)
con todo adentro.

XII

¿Qué es la patria
sino miles de manos
tocándome en los sueños?

XIII

Crecer o naufragar
(aunque el gusto de las olas
nos arrastre
y nos arrastre).

XIV

Ropas que ya no uso.
Libros que jamás leo.
Manos que han escapado
de las mías, como a un muerto.

XV

Demasiada sangre en las frentes.
Demasiado luto en las bocas.
Y tu mano
                    ¿todavía escribe?

XVI

¡Estos salvajes
golpes
de la piedad
en mi garganta!

XVII

Hacer de distancias, manos.
De manos, hombres y pueblos.
Y de pueblos, multitudes.
Y de multitudes, fuegos.

Y que después tu ceniza
busque hogares en el viento.

XVIII

Tender la mano hacia el mundo.
Hacia la mujer, un beso.
Dejar la casa, partir.
(No olvidar aquellos versos...)

XIX

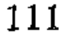
«Después que estos fuegos pasen
nos veremos,
cuando tú puedas volver
nos veremos,
después que pasen las lluvias
y cuando sequen los huertos,
después que la noche ceda,
cuando se despeje el cielo,
sol, mi vida, vida mía,
nos veremos...»
(Tal vez tú tengas razón,
o quizá la carta es eso:
una antorcha donde ocultas
la sombra del cementerio.)

XX

Tu país no es ahora el mío.
Mi país no es ahora el tuyo.
Países y fronteras y límites
se han alzado sabiamente
dándonos la inmensidad del mundo.
Pero yo quisiera tener de él lo más pequeño:
un dedo de una mano de un cuerpo
y soplarte el pelo con el aire de tu país
para aliviar tanta pólvora.

GERARDO MARIO GOLOBOFF

151, Route de Seysses
Bosquets, núm. 11
31300 - TOULOUSE
FRANCIA



Anterior Inicio Siguiente

COMPLEJIDAD TEMATICA Y CONTRAPUNTO EN EL TEATRO BARROCO

Los graciosos en "El mágico prodigioso"

Me permito considerar *El mágico prodigioso* como un exponente casi perfecto del teatro barroco europeo. Entre las comedias calderonianas, es ésta una de las más completas—de las más complejas, en todo caso, desde el punto de vista estructural. En eso gana incluso a una obra tan polifacética como *La vida es sueño*. Y no es por azar que el drama de Segismundo nos viene en seguida en mente al enfrentarnos con *El mágico*. Ambas figuran entre las obras de mayor riqueza de pensamiento, donde Calderón se afirma como «el genio que tuvo mayor entendimiento»—*dasjenige Genie, das zugleich den grössten Verstand hatte*—, según la consabida frase de Goethe a Eckermann. Si *La vida es sueño* representa en grado sumo la inquietud filosófica de Calderón, su angustia metafísica—«¿qué delito cometí / contra (los cielos) naciendo?»—, en *El mágico prodigioso* vemos triunfar su certidumbre espiritual de hombre de fe y su seguridad doctrinal de teólogo de la Contrarreforma. Y en ambas también el conflicto dramático fundamental aparece rodeado de una tupida red de recursos teatrales, manejados con maestría. Temas, intrigas y situaciones se imbrican y se complican en amplia, barroca composición.

Pero la profusión de elementos constitutivos abunda aún más en *El mágico prodigioso*. El rigor de la construcción está en él disimulado por un sinfín de estructuras decorativas. Por eso quizá críticos eminentes, aunque poco sensibilizados a la selva ornamental del barroco, perdieron un poco la cabeza al leer esta obra... [1]. Intentemos, pues, desenredar la madeja.

---

[1] Conocidos son los juicios casi despectivos que *El mágico prodigioso* recibió de su primer editor científico ALFRED MOREL-FATIO (*El mágico prodigioso, comedia famosa de don Pedro Calderón de la Barca, publiée d'après la manuscrit original...*, Heilbronn, 1877, pág. XXXVI), corregidos y aumentados por don MARCELINO MENÉNDEZ PELAYO: «Calderón y su teatro», en *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*, Ed. Nacional, III (1941), págs. 176 s. En una frase expeditiva despachó AZORÍN nuestra obra en su *Rivas y Larra*, Madrid, 1916, pág. 24: «*El mágico prodigioso* se reduce a un guirigay de confusiones, embrollos y ocurrencias desatinadas». Aunque es justo recordar que tanto don Marcelino, en el prólogo a *Del Siglo de Oro*, de BLANCA DE LOS RÍOS, como don JOSÉ MARTÍNEZ RUIZ, en *Los dos Luises*, Madrid, 1921, rectificaron luego su apresurado juicio.

a) En primer lugar, *El mágico* es un drama teológico. En él se aborda nada menos que el problema esencial de todo hombre, el de su salvación para la eternidad. En la enorme, permanente polémica entre la gracia y la libertad, entre la iniciativa divina y la respuesta del hombre para hacer efectiva su salvación, Calderón escoge una línea clara, la misma que se manifiesta en la mayoría de los grandes dramas del Siglo de Oro, de *El condenado por desconfiado,* de Tirso, al calderoniano *Los dos amantes del cielo,* la línea que ilustra explícitamente *El gran teatro del mundo,* o sea, la que aprendió Calderón de los teólogos jesuitas: el hombre es libre interiormente, y de su aceptación o de su rechazo de la gracia que Dios le propone sin cesar depende su salvación. El verdadero protagonista espiritual, el que acabará derrotando al mismo demonio, es aquí el *libre albedrío.* Y esto lo saben de ciencia cierta tanto Cipriano—«pues... que sobre el libre albedrío / no hay conjuros ni encantos» (v. 1896-97)[2]—como su amada: «¿Cómo has de vencer, Justina?», pregunta el demonio.

JUSTINA: *Sabiéndome yo ayudar*
del libre albedrío mío.
DEMONIO: *Forzaréle mi pesar.*
JUSTINA: *No fuera libre albedrío*
si se dejara forzar (v. 2317-21).

Pero el que se salva, finalmente, en esta comedia no es, como en tantas otras, el hombre de acción, leal, aunque desencaminado (por ejemplo, el Enrico de *El condenado,* el don Gil de *El esclavo del demonio* o el Ludovico Ennio de *El purgatorio de San Patricio);* aquí es un intelectual. Cipriano medita, se aleja de los hombres y de sus fiestas, y aunque pagano, busca ansiosamente en la soledad de los montes el sentido de una definición de Dios que ha encontrado en Plinio[3]. Eso también es propio de Calderón. Y entre sus héroes hay un buen número de personajes pertenecientes a la gentilidad que han llegado a la verdad por el razonamiento, en suma, por la ciencia[4]. Cipriano no sólo medita. Sostiene con el demonio dos largas discusiones teológicas, en las que muestra una singular agudeza de ingenio (v. 161-309; 2570-2759). Y la soberana ironía calderoniana le lleva hasta arrancar de la boca del propio demonio, acorralado por los argumentos de Cipriano, la revelación del «Dios de los cristianos» (v. 2693).

---

[2] Citaré en adelante *El mágico prodigioso* según la edición del que fue mi estimado maestro don ÁNGEL VALBUENA PRAT en la colección de *Clásicos castellanos,* de Espasa-Calpe, núm. 106, Madrid, 1930, con la simple referencia al número del verso.

[3] El pasaje de Plinio, que Calderón transcribe muy resumido y un poco arreglado, es fácilmente identificable. Cfr. VALBUENA, *loc. cit.,* pág. 221, nota.

[4] Véanse las comedias de Calderón en que figuran intelectuales santos en VALBUENA, *ibíd.,* página 54.

Aunque esta revelación intelectual todavía no basta. Sólo el que se entrega totalmente a Dios en alma y cuerpo puede alcanzar la salvación. La gracia está ahí, siempre presente—y hasta el demonio está haciendo el juego a Dios sin saberlo— [5]. Pero esta gracia hay que aceptarla anonadándose, negándose a sí mismo. El itinerario espiritual de Cipriano pasa primero por la verdad racional, pero luego por su total «desengaño» (v. 2568) del amor carnal, al no poder poseer más que una sombra, un esqueleto de la «bellísima Justina», y por su humillación de pensador ambicioso, que aspira a poseer los secretos de la magia, al darse cuenta de que Lucero, su «sabio maestro», no es más que el diablo en persona. Justina, por su parte, en la maravillosa escena de la tentación (v. 2188-2331), ha vencido al demonio «con no dejarse vencer». Y en este triunfo espiritual de Justina radica la garantía de la salvación final de los dos amantes. Así purificados, liberados de sus pasiones y del ansia de poseer—sexual e intelectualmente—, ambos pueden encontrar a Dios en el martirio, suprema renuncia a todos los bienes de la tierra y aun a la vida misma:

Quien el alma dio por ti,
¿qué hará en dar por Dios el cuerpo?

concluirá Cipriano (v. 3043-44).

b) En segundo lugar, *El mágico prodigioso* es un poderoso drama de amor y de muerte. Prácticamente, todas las comedias del teatro clásico castellano son, en cierto sentido, comedias de amor. Y en todas actúa la función dramática del «galán» y la «dama»—a veces con la función contrastante de un «contragalán» y una «contradama»—. Incluso cuando están en juego valores muy superiores, como la lucha de un pueblo entero por la justicia, en *Fuenteovejuna,* de Lope, o el conflicto entre el poder civil y el militar, en *El alcalde de Zalamea,* de Calderón. Pero los amores de Cipriano y Justina están muy por encima de esa simple convención teatral. Y en vez del final feliz que reúne al galán y a la dama en legal matrimonio, es en la muerte cruenta del martirio, gozosamente aceptado por ambos, que se realiza su unión:

Que en la muerte te querría—afirma Justina—
dije; y pues a morir llego
contigo, Cipriano, ya
cumplí mis ofrecimientos (v. 3045-48).

Antes, el enamoramiento de Cipriano ante la belleza de Justina que le ofrece el demonio, es un furioso deseo carnal de poseerla. Un deseo

[5] La observación es de Francisco Ruiz Ramón: *Historia del teatro español,* Madrid, I (1967), página 267.

sensual que el joven filósofo sabe muy bien que es «homicida del ingenio» (v. 1031), es decir, de su actividad intelectual en busca de Dios. Tan *idólatra* y *ambicioso* se ha hecho Cipriano llevado de su tormento sexual, que «por gozar a esta mujer», anunciará en un característico monólogo calderoniano, está dispuesto a vender el alma al diablo (v. 1176-99).

A este huracán apasionado, Justina opondrá la tranquila resistencia de su virginidad inviolada. Sin duda, Justina ama a Cipriano y se siente débil ante la tentación (v. 2190-2280). Pero su voluntad se defiende y su amor hacia Cipriano va tomando una coloración casi mística, en su deseo de salvarle. La primera vez que Justina le rechaza, le dice que le es imposible quererle «hasta la muerte». Cipriano, como buen galán de teatro, da una respuesta divertidamente conceptista: «empezad vos a querer / que ya empiezo yo a morir» (v. 1110-11). Cuando cae rendido y humillado por su doble desengaño, es decir, cuando renuncia a la posesión carnal y a la ambición del saber mágico, su ingenio tiene de nuevo acceso al Dios que perdona y que salva. Ambos amantes entonces pueden levantarse hasta su unión trascendente, más allá de la muerte.

c) Los episodios porque transcurre la acción son los propios de una tradicional «comedia de santos», del tipo tan corriente en el Siglo de Oro. Y éste es el tercer elemento constitutivo de *El mágico prodigioso.* Hay en él datos históricos que se pretenden precisos, aunque sea difícil cohonestarlos—como la referencia al Papa San Alejandro (105-115 ?), para la juventud de Lisandro, y al edicto de Decio (249-251), para su vejez—. E ingenuos anacronismos, como el que hace decir a Lisandro: «hoy la *primitiva* Iglesia...» (v. 626). Todo ello para introducirnos en la compañía edificante de los grandes mártires de la fe. No nos olvidemos de que originalmente esta obra fue un encargo de la villa de Yepes para ser representada durante las fiestas del Corpus Christi de 1637 [6]. Y por ello tiene que sujetarse a las reglas del género hagiográfico. Sólo que el genio de Calderón es capaz de transformar un simple espectáculo de devoción popular en un magno drama de los destinos supremos del hombre.

El pacto con el demonio, que hace de Cipriano su «esclavo», es un rasgo típico de nuestra comedia de santos. Conocida es por demás la larguísima filiación literaria del tema del hombre que vende su alma al diablo, desde el Teófilo medieval de Gautier de Coincy, de Berceo y de Alfonso X *el Sabio,* hasta el gran *Fausto* goetheano. Inmediatamente, la fuente directa de nuestra comedia es *El esclavo del demonio,*

[6] Véanse las ediciones de A. MOREL-FATIO (1877), ya citada; de MAX KRENKEL, en *Klassische Bühnendichtungen der Spanier,* Leipzig, 1885, y de VALBUENA, en sus prólogos respectivos.

de Mira de Amescua [7]. Como Don Gil, Cipriano se entrega al demonio y firma con su sangre una cédula (v. 1970-78). Su objetivo es adueñarse de la mujer, como en Mira de Amescua. Pero no sólo eso: si Cipriano quiere a Justina, aún espera conseguirla con las artes de la magia que le enseñará su maestro. Así un elemento nuevo y ya netamente «fáustico», el anhelo del conocimiento, de la secreta sabiduría, se añade a las motivaciones tradicionales del pacto con el diablo. Los demás episodios, la aparición de un esqueleto en vez de la mujer misma que el demonio se había comprometido a entregar al amante—el poder demoníaco tiene sus límites cuando un alma apela a Dios (v. 2911-13)—, la sangre del martirio con que se borra la sangre que firmó la cédula (v. 2923-24), forman también parte de la tradición de las comedias religiosas. Lo mismo que la licencia obtenida de lo alto por el demonio (v. 314) para tentar a Justina, la ejemplar virgen cristiana en un mundo pagano.

d) Los tres elementos constitutivos que he analizado hasta ahora se integran en una misma dirección coherente, la de un drama religioso de altos alcances, aunque apoyado en situaciones anecdóticas perfectamente perceptibles al pueblo. Desde la segunda secuencia de la obra, esta línea se interrumpe bruscamente. Dos «galanes» normales, podríamos decir, intervienen en la acción con toda la caterva de efectos teatrales que normalmente les acompañan: desenvainar las espadas, escalar balcones, esconderse en la alcoba, etc. ¿Qué viene a hacer esto aquí? En realidad es una simple «comedia de enredo»—como *La dama boba,* de Lope, o *La dama duende,* de Calderón—que interfiere en la acción principal, de tipo religioso, o sea, un nuevo elemento constitutivo del conjunto.

Como he apuntado antes, críticos de mucho valor se han dejado desorientar por esta superposición de escenas episódicas y banales, de tipo costumbrista, «al desarrollo lógico del carácter de Cipriano» [8]. Hoy, sin embargo, sabemos reconocer en esas «inútiles complicaciones» un rasgo de peculiar sentido estilístico, el que hace precisamente de *El mágico prodigioso* un modelo ejemplar del sistema teatral barroco. Los críticos ingleses han analizado muy certeramente, en su propio teatro elisabethano como en el nuestro, este fenómeno de que a la intriga principal *(plot)* se subordinen una o más intrigas secundarias *(subplot)* [9]. Estas son unas veces serias, del tipo drama de honor

[7] El estudio más erudito sobre esta comedia es el de A. SÁNCHEZ MOGUEL: *Memoria acerca de* El mágico prodigioso, *de Calderón, y sus relaciones con el* Fausto, *de Goethe*, Madrid, 1881.

[8] M. MENÉNDEZ PELAYO, *loc. cit.*, pág. 177.

[9] Cfr. M. C. BRADBROOK: *Themes and Conventions of Elizabethan Tragedy*, Cambridge, 1935; A. E. SLOMAN and W. M. WHITBY, en *Critical Essays on the Theatre of Calderón*, ed. by BRUCE W. WARDROPPER, New York, 1965; ALEXANDER A. PARKER: *The rôle of the «graciosos» in* El mágico prodigioso, en *Litterae hispanae et lusitanae*, herausgegeben von HANS FLASCHE, München, 1968, págs. 317-330.

(v.gr., en *La vida es sueño);* otras más vulgares y casi cómicas, del tipo comedia de enredo, como en nuestro caso.

Lelio y Floro son dos galanes enamorados de Justina y enormemente celosos el uno del otro. Después de su presentación, al empezar el drama (v. 321-503), el enredo que su presencia provoca aparece otras tres veces—una en cada jornada—, en sendas escenas en romance o en redondillas. Y tiene su propio desenlace trescientos versos antes del final de la pieza. Esta intriga secundaria está íntimamente ligada a la principal: Lelio y Floro servirán de instrumentos o de pretextos para que Cipriano pueda encontrarse con Justina y para comprometer a ésta frente al gobernador. Así se descubrirá su secreta adhesión al cristianismo y se preparará su martirio. Pero, como he dicho, el género teatral del *subplot* es muy distinto del de la acción principal. Dado que un hombre del valor personal de Cipriano no puede meterse en los líos de una comedia de enredo, los galanes desairados de Justina tienen que ser dos: entre bobos anda el juego y entre ambos se tejen todos los hilos de su propio enredo.

e) El quinto elemento está constituido por la atmósfera de intensa poesía conceptista en que baña el texto todo, como en las demás comedias calderonianas. Hay bellos monólogos poéticos—en romances, en décimas o en silvas—que enmarcan la acción e imágenes grandiosas engarzadas en el diálogo. Esta, por ejemplo:

> *... cuando el sol cayendo vaya*
> *a sepultarse en las ondas,*
> *que entre oscuras nubes pardas*
> *al gran cadáver de oro*
> *son monumentos de plata* (v. 24-29).

El contrapunto a todos y a cada uno de esos elementos lo ofrecen los *graciosos.* En ninguna obra de teatro del Siglo de Oro puede faltar la «figura de donaire». Aquí son dos, como son dos los galanes del enredo. Y su intervención en el desarrollo escénico, junto con la casquivana Livia, criada de Justina, es lo bastante importante para constituir a su vez una nueva intriga secundaria, llena de comicidad y de agudo sentido crítico frente al gran drama religioso fundamental.

Moscón y Clarín desarrollan al lado de Livia un verdadero *vaudeville,* uno de los escasos ejemplos—quizá el único, si no me equivoco—de *ménage à trois* de toda la escena clásica española. No cabe mayor contraste con los amores espiritualizados de Cipriano y Justina. Pero el contrapunto no termina aquí. La facilidad con que los dos graciosos se acomodan de los favores que alternativamente les concede Livia, contrasta asimismo con los celos de los dos galanes, Lelio y Floro.

Y hasta el demonio saldrá caricaturizado de los burlescos comentarios que hacen de él los graciosos. Finalmente, es a ellos a quienes corresponderá dar el final anticlimático con que termina la obra, después del clímax apoteósico del martirio de los dos amantes:

MOSCÓN: *¡Qué contentos a morir*
van!
LIVIA: *Y mucho más contentos*
nosotros a vivir quedamos (v. 3049-50).

Calderón los presenta diciendo al empezar: «Salen Cipriano, vestido de estudiante, y Clarín y Moscón, de gorrones, con unos libros». Así conocemos de entrada la posición social de Cipriano, el estudiante acomodado, de buena familia, y sus dos criados o *gorrones*. Sabemos quiénes eran esos *gorrones* o *capigorrones*, que, al par del Buscón quevedesco, servían a un estudiante e incluso le acompañaban a la universidad vestidos de *capa* y *gorra*, mientras su dueño llevaba *manteo* y *bonete* [10]—con un efecto claro de contraste—. Miguel Herrero [11] estaría contento, él, que ha encontrado graciosos-gorrones en todos los dramaturgos del Siglo de Oro y especialmente en Lope de Vega (22 comedias) y en Calderón (23 comedias)—¡y aún se le olvidó contar *El mágico prodigioso!*—, para deducir de ello el realismo social de las figuras de donaire. Para mí, el problema no es ése: que los gorrones existan en la vida real al lado de los estudiantes es un dato sociológico interesante. Pero que cuenta muy poco al analizar este drama calderoniano. Puesto que el teatro de Calderón no es en nada sociológico—con la excepción quizá de *El alcalde de Zalamea*. Lo que importa para nuestro análisis es la función dramática que ejercen los graciosos. Y a este respecto ya nos dice algo más el hecho de que graciosos-gorrones existan en tantas comedias. Porque el teatro barroco es un gran aparato lleno de convenciones y las cosas de la vida no entran en él sino a través de una larga elaboración artística [12].

Moscón y Clarín son, pues, unas figuras de donaire, análogas a sus congéneres de tantas comedias. Don José Antonio Maravall ha recordado que el gracioso, figura convencional de teatro, se instala en la sociedad para sacarle ventajas: gozar, comer, holgar. Y esto es lo que hacen los nuestros, lo mismo que Livia, o sea, exactamente lo contrario de la renuncia a los goces del mundo que libremente escogen sus dueños. Y por ahí es por donde los graciosos ejercen eficazmente la función teatral a que están destinados.

---

[10] Más detalles en PARKER, *loc. cit.*, pág. 322 s.
[11] MIGUEL HERRERO: «Génesis de la figura del donaire», en *Revista de filología española*, 25 (1941), págs. 46-75.
[12] CHARLES DAVID LEY: *El gracioso en el teatro de la península (siglos XVI-XVII)*, Madrid, 1954, pág. 36.

En los dramas que rayan en la tragedia, donde hay escenas sangrientas, los graciosos tienen como primera función «mezclar lo trágico con lo cómico», según el parangón lopesco [13]. O sea, relajar la tensión, provocar la risa entre las lágrimas—cuyo ejemplo más conocido es la intervención de Mengo en la terrible escena del tormento a los habitantes de *Fuenteovejuna* («todos a una»)—. Y esto lo saben muy bien cuantos se han ocupado de esta cuestión. Aunque en *El mágico prodigioso* sólo en el momento en que los dos amantes suben al cadalso se produzca este efecto de distensión (véanse los versos citados en último lugar).

En nuestra construcción barroca tridimensional (dimensión trascendente de la *salvación,* dimensión humana del *amor,* dimensión teatral del *enredo),* los graciosos sirven para dos cosas: un poco para informar al público y un mucho para producir a todo lo largo de la obra el efecto musical del contrapunto. Por eso su presencia en la escena es tan frecuente. Como informadores, los graciosos tienen el encargo de avisarnos de que ese personaje extraño, ese «huésped» vestido de galán y oliendo a azufre es el demonio (vv. 1458; 1469; 1873; 2416). Como factores contrapuntísticos, su oficio es componer frente a los elementos constitutivos, que he analizado antes, la caricatura correspondiente.

No se trata, pues, según propuso Valbuena [14], de un «fondo—en técnica de claro-oscuro barroco—en el que destaca el verdadero conflicto trágico». Y en eso le doy razón a Parker [15]. Si «la intriga borrosa de Floro y Lelio» y «la gracia banal de los criados Clarín, Moscón y Livia» fuese un simple telón de fondo para hacer resaltar la acción principal, el resultado sería un fracaso: en vez de destacarse, el drama de Cipriano y Justina quedaría anegado entre tantos incidentes subrepticios. No; la presencia de los graciosos tiene aquí un valor estético y aun estructural: además de crear una segunda intriga subordinada, los graciosos intervienen para subrayar—contrastándolo—el sentido de cada personaje y de cada situación.

a') Puesto que los graciosos son los criados de Cipriano, es natural que el efecto de contraste se ejerza primordialmente frente a él. Cipriano, hemos visto, busca acendradamente la *sabiduría,* pero a sus criados les reprocha en múltiples ocasiones su *ignorancia.* Mientras su dueño, con pasión, se propone: «Esta verdad escondida / he de *apurar»* (v. 87), los dos criados se niegan conscientemente a hacer cualquier

[13] LOPE DE VEGA: *El arte nuevo de hacer comedias,* v. 174. Edición y estudio de JUANA DE JOSÉ PRADES, Madrid, 1971 *(Clásicos hispánicos,* I, XI).
[14] VALBUENA, *loc. cit.,* pág. 59.
[15] PARKER, *loc. cit.,* pág. 319.

esfuerzo para comprender las cosas. Una de las réplicas finales de Clarín responde al pie de la letra a los propósitos de Cipriano:

Yo me doy por satisfecho
porque no lo ha de apurar
todo el hombre (v. 3082-84).

Y así prosigue el contrapunto. Para el Cipriano de las primeras escenas, vivir es pensar; para los gorrones, vivir es gozar. Y el mismo Cipriano se hace el igual de sus criados cuando por gozar de una mujer renuncia al «ingenio». Lo cual manifiesta exteriormente al cambiar su negro traje escolar por las galas, las plumas y la espada de un galán (v. 1024-31). Entonces los gorrones pasan a ser simples lacayos—lo que seguirán siendo cuando Cipriano, después de sus «desengaños» (v. 2568), volverá a encontrar su capacidad intelectual para sostener con el demonio la controversia definitiva (v. 2570-2758).

b') El amor de Cipriano y Justina sólo en la *muerte* puede realizarse. Los amores serviles necesitan de la vida: cuando los dos amantes del cielo suben contentos al cadalso, «mucho más contentos los tres (criados) a vivir se quedan». Entre Justina y Livia aparece así un nuevo contraste—que no es muy corriente entre las damas de teatro y sus confidentes—. Para Justina, el honor es un bien supremo. Y no sólo el honor en su sentido teatral de «opinión» en que se la tiene a una mujer (cfr. vv. 1512; 1674-76: «opinión de quien el sol / hizo el más costoso examen / de pura y limpia»), sino en el sentido moral de inocencia y virginidad espiritual, de la cual Dios mismo es el valedor (vv. 1564; 2387-91; 2670): ésa es «mi humilde inocencia / (que El) no ha de dejar padecer». Livia, en cambio, no se embaraza de tener un amante. Y aun dos al mismo tiempo. Los mismos que se van a aprovechar de lo que en chiste barroco Calderón llama la «liviandad» de Livia (v. 75-6) se quedan sorprendidos de que no quiera escoger entre ellos:

No, que de dos en dos los
digerimos las mujeres (v. 868-9),

contestará atrevidamente la muchacha. Para ella, la inocencia es algo muy distinto de lo que es para Justina: «Ya tú ves que no hay en mí / malicia alguna» (v. 2452-3), dice Livia con toda ingenuidad.

c') El mismo venerable motivo legendario del pacto con el diablo encuentra su burlesca correspondencia del lado del gracioso Clarín, que su dueño ha llevado consigo a la cueva donde debe aprender las artes mágicas. Al cabo de un año, el tiempo se le hace largo y quisiera él

también gozar de su Livia. Para ello, contrahaciendo a Cipriano, ofrece a su vez una cédula de venta al demonio; no escrita con un puñal y «con sangre de su pecho», sino mojándose el dedo en la que le sale de un mojicón que se dio en las narices y en un pañuelo sucio, puesto que «nunca le trae más limpio quien bien llora» (v. 2150-65). Pero el demonio menosprecia el pacto y le manda a paseo. Aguadamente va a comentarlo Clarín:

Pues que tomar mi cédula no quieres
cuando darla procuro,
sin duda es que me tienes por seguro.

Los graciosos no tienen acceso al nivel dramático en que se desarrolla la acción principal. Se podrán salvar Cipriano y Justina; la suerte de los graciosos poco importa, porque son sólo personajes de comedia. La misión de su cómica poltronería es precisamente la de hacer valer la heroicidad de las virtudes en los protagonistas.

d') Al pasar al registro teatral del enredo, el contrapunto se desarrolla aún con mayor rigor. Los galanes Lelio y Floro debían ser dos, dije antes, puesto que Cipriano no cuenta para la contradanza de los amores mundanos. Y por ello son también dos los graciosos. En el plano en que se mueven los galanes reina por naturaleza el «amor cortesano», y éste tiene carácter eminentemente exclusivo, de donde se originan las reiteradas escenas de celos entre Lelio y Floro y sus desafíos espada en mano. En el extremo opuesto, Clarín declara con toda tranquilidad «que no he de reñir / en ningún tiempo por dama / que ha de ser esposa mía» (v. 514-16). Y a ambos criados les parece muy bien disfrutar *alternative* (v. 873) de los abrazos de Livia. Lo único que risiblemente se discutirá entre los tres interesados es saber a quién le toca un día determinado (v. 1112-1143) y qué hizo Livia durante los días correspondientes a Clarín a lo largo del año en que la ausencia de éste la dejó sola con Moscón (v. 2420-56).

Que en el teatro español existe el contraste entre la actitud amorosa del señor y la de los criados es cosa que Charles David Ley puso ya de relieve hace tiempo [16]. Lo interesante de *El mágico prodigioso* es que, a los niveles acostumbrados del amor cortesano de cuño neoplatónico, embebido de León Hebreo, y del amor plebeyo, sensual, se añade aquí el plano superior del amor espiritualizado de Justina, por el que Cipriano será elevado hasta la santidad.

Por lo que al amor cortesano se refiere, una típica paronomasia calderoniana se atreve a poner en ridículo los «¡Ay de mí!» de tres amantes desairados:

---

[16] CH. D. LEY, *loc. cit.*, pág. 38.

CLARÍN: *Llamar a este sitio es bien*
la isla de los ay-de-mies (v. 1158-59).

Y cuando el demonio, para comprometer la «opinión» de que goza Justina, se introduce por segunda vez a través de las paredes de su cerrado aposento para salir por el balcón, el que está realmente encerrado en la cámara de la criada es el gracioso Moscón, que contribuye así cómicamente al enredo.

e') Hasta el estilo poético en que se expresan los protagonistas aparece caricaturizado en boca de los graciosos. La jornada tercera se abre con unas silvas famosas, en que Cipriano, ya en posesión de su «estudio infernal», sale de la cueva y clama su esperanza de ver prontamente cumplidos sus deseos:

Ingrata beldad mia,
llegó el feliz, llegó el dichoso día,
línea de mi esperanza,
término de mi amor y tu mudanza...
Hermosos cielos puros
atended a mis mágicos conjuros... (v. 2026-63).

y así durante 38 versos de un amplio esquema diseminativo-recolectivo. La réplica la da Clarín unas líneas más abajo, en una técnica como de espejo cóncavo valleinclanesco. Su monólogo será más breve, pero en él los mismos términos, engarzados en un lenguaje pedestre, darán un sonido completamente opuesto:

Ingrata deidad mía,
no Livia ardiente, sino Livia fría,
llegó el plazo en que espero
alcanzar si tu amor es verdadero;
pues ya sé lo que basta
para ver si eres casta, o haces casta...
Aguados cielos (ya otro dijo puros),
atended a mis lóbregos conjuros (v. 2124-35).

Tan rigurosa es la construcción de ese vasto retablo barroco. Como en una gran composición pictórica, nada está dejado al azar, pero no hay uno, sino varios ejes de simetría, a lo largo de cada uno de los cuales funciona el adecuado contrapunto. En el inteligente artículo que escribió sobre un tema muy próximo al que he tratado aquí, el crítico inglés Alexander A. Parker [17]—a quien debo muchos de los análisis del mío—se empeña en reducir todos los aspectos de *El mágico prodigioso* a un tema único, aquí el de la «ignorancia a la vista de las ciencias».

[17] PARKER, *loc. cit., passim.*

Esa ignorancia, cuya definición está confiada al demonio (v. 118-20), es, según Parker, la que Santo Tomás de Aquino llamaba *ignorantia malae electionis*. Y toda la compleja elaboración de esta obra serviría tan sólo como ilustración de un tema unitario sacado de la filosofía escolástica [18]. Con perdón de tan esclarecido maestro, yo prefiero afirmar la multiplicidad de temas que han aparecido en mi análisis. Y junto a ellos, el continuo contrapunto. También en la historia de la música, el siglo barroco fue precisamente el del estilo contrapuntístico.

RAMON SUGRANYES

Université de Fribourg
Miséricordie
CH-1700 FRIBOURG

[18] PARKER, *ibid.*, pág. 320. Para más detalles y referencias precisas a textos teológicos, véase A. A. PARKER: «The Devil in the Drama of Calderón», en *Critical Essays on the Theatre of Calderón, cit.*, págs. 14-23.

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas

¿QUE ENTENDER POR UNA "FILOSOFIA AMERICANA"?

Desde hace ya bastante tiempo el tema relativo a la legitimidad y a las posibilidades de una *filosofía americana* viene planteándose en América latina. Este tema ha suscitado tal cantidad de controversias, ha agitado tanto la vida filosófica de nuestros países, que bien merece llevar a cabo un trabajo de precisión y constitución conceptual.

Ahora bien, no son pocas las dificultades que se encuentran al intentar definir el concepto *filosofía americana* (o latinoamericana), y esto debido a los distintos significados que ha recibido entre nosotros. La dificultad aumenta aún más cuando vemos que este concepto ha constituido en sí mismo un problema, sujeto a crítica y a revisión, sin existir, por tanto, una definición precisa y un acuerdo unívoco sobre el mismo. Esta intensa discusión ha permitido una de las reflexiones filosóficas más ricas que se hayan dado en nuestro medio.

Intentaremos hacer aquí un esfuerzo muy inicial de esclarecimiento de esta singular filosofía, formulando para ello algunas preguntas fundamentales que se refieren a diversos aspectos de ella. En el tratamiento de estas preguntas procuraremos realizar una labor de afirmación y depuración conceptual.

1. La primera pregunta que se nos presenta tiene relación con la posibilidad de una tal filosofía. «¿Hay razón—se interroga José Gaos—en ser hombre de lengua española o de América para no satisfacerse con la filosofía, por ejemplo, de lengua inglesa o con la filosofía europea, si no asiática?» [1]. En palabras nuestras, ¿hay motivo para que nosotros, hombres de esta América, no nos contentemos con la filosofía que la humanidad ha elaborado a través de siglos, intentando crear otra que nos exprese mejor en tanto que tales? ¿No es la filosofía un saber universal y totalizador que no admite limitaciones de tipo regional o con-

[1] JOSÉ GAOS: «¿Filosofía "americana"?», en *Pensamiento de lengua española*, Editorial Stylo, México, 1945, pág. 358.

tinental? Puede hablarse entonces—se pregunta Francisco Larroyo—«de una filosofía americana (o de América) en un recto, congruente y justificado sentido?»[2]. La noción que examinamos es, pues, una interrogante acerca de su posibilidad para aquellos que se ocupan del tema. Incluso no pocos muestran el asombro y la perplejidad que les produce a ellos o a otros este asunto. «Me imagino la sonrisa del lector —escribe Alejandro Korn—ante el epígrafe. ¿Desde cuándo tenemos filosofía argentina? ¿Acaso tenemos filósofos?»[3]. Como se ve, no es nada fácil la definición de un concepto que se presenta acompañado de una serie de dudas e incluso ironías acerca de su existir. Además, y esto contribuye a extender y complejizar el problema, en el debate sobre nuestra filosofía se han tocado una gran cantidad de cuestiones vinculadas a este debate, que se refieren, por ejemplo, a las características de la historia del pensamiento en América latina; al desarrollo o no de una filosofía original, genuina o peculiar; a los rasgos que esta filosofía debiera tener, etc.[4]. En el curso de estas intrincadas reflexiones se han hecho algunas distinciones fundamentales que nos pueden ayudar ahora a delimitar el concepto que queremos definir. Se ha hablado de una filosofía *en* América latina, *acerca* o *sobre* América latina y *de* América latina (o americana). Por filosofía *en* América latina se entiende aquella que se ha dado en nuestro continente; que sigue las tendencias, sobre todo europeas, de la filosofía, y que reflexiona sobre los temas clásicos de este saber sin hacer verdaderamente cuestión de la circunstancia americana. Por filosofía *acerca* o *sobre* América latina se entiende aquel pensar que se realiza en o fuera del continente, cuyo objeto o problema filosófico es nuestra propia realidad. Por *filosofía americana* o *de* América latina se entienden varias cosas, de aquí su dificultad. Esta expresión designa para algunos, por ejemplo, la filosofía que simplemente se hace o se practica entre nosotros; para otros son los nuevos aportes que hemos hecho o que podemos hacer al acervo universal de la filosofía; designa también una meditación de tema americano; se habla, en fin, de *una reflexión hecha desde y para América.* Es esta última acepción la que nos interesa destacar y desarrollar como la más propia a una *filosofía americana,* que asegura asimismo una demarcación un tanto más clara (aunque no de una manera tajante) con respecto a las otras dos distinciones señaladas (la filosofía *en* y *acerca* de América latina). Las preguntas que vienen a continuación intentarán

[2] FRANCISCO LARROYO: *La filosofía americana. Su razón y su sinrazón de ser,* Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1958, pág. 57.

[3] ALEJANDRO KORN: «Filosofía argentina», en *El pensamiento argentino,* Editorial NOVA, Buenos Aires, 1961, pág. 233.

[4] Cfr. AUGUSTO SALAZAR BONDY: *¿Existe una filosofía de nuestra América?,* Siglo Veintiuno editores, Colección Mínima 22, México, 1968, pág. 11.

aclarar un poco más el concepto *filosofía americana* o *de* América, en el sentido último que acabamos de subrayar.

2. La segunda cuestión que se nos presenta alude a las razones que los pensadores latinoamericanos han destacado para explicar el surgimiento de esta filosofía. ¿Cuáles son los motivos que han dado nacimiento a una *filosofía americana,* al planteamiento en lo que atañe a su posibilidad y significación?

Nótese que no nos preguntamos aquí acerca de su origen, sino acerca de los móviles que la han causado. No nos interesa por ahora saber que el problema de la posibilidad de un filosofar nuestro tuvo su comienzo en la llamada «Generación de 1837» en la Argentina, principalmente con Juan Bautista Alberdi, sino que esta posibilidad aparece dentro de las exigencias histórico-políticas del grupo liberal, como un intento de entregar una respuesta, en el terreno filosófico, a tales exigencias. La proposición de una *filosofía americana* se halla, pues, muy claramente determinada—como lo reconocerá el propio Alberdi—por las aspiraciones de «progreso» del proyecto liberal de la época. De aquí que esta filosofía sea concebida, en el pensador argentino, como una de tipo práctico, aplicada a estas aspiraciones fundamentales de los países americanos, por oposición a una concepción meramente «especulativa» o «en sí» de la filosofía, desinteresada del acontecer histórico [5].

En nuestro tiempo, son muchas las razones que se han señalado para dar cuenta del aparecer de nuestra filosofía. Para el mexicano Leopoldo Zea, la preocupación por una cultura y una filosofía americanas surgen con gran fuerza en este siglo, y esto debido últimamente «a la orfandad en que la crisis de la cultura europea—crisis evidenciada por las dos grandes guerras que han sacudido al mundo entero—parece sumir a esta América» [6]. La tragedia de Europa, el cuestionamiento de su liderazgo intelectual, la soledad en que nos deja su crisis, obligan a los americanos a pensar desde sí mismos acerca de las posibilidades de su cultura y sobre los problemas de esta parte del mundo. Además —sigue diciendo Zea—, el historicismo, el existencialismo y otras corrientes filosóficas de la postguerra van a relativizar el carácter universalista de la cultura europea, concibiéndose la filosofía no como expresión de cualquier circunstancia, sino de una sola, la suya propia. De la misma Europa viene, pues, esta nueva idea; ésta es, «la historicidad y limitación de toda filosofía» [7]. En igual forma, el uruguayo Arturo

---

[5] Cfr. Juan Bautista Alberdi: «Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea». En el Colegio de Humanidades, Montevideo, 1842, en *Escritos póstumos.* Editor Francisco Cruz, tomo XV, Buenos Aires, 1900.

[6] Leopoldo Zea: *Antología de la filosofía americana contemporánea.* B. Costa-Amic Editor, Colección Pensamiento de América, México, 1968, pág. XI.

[7] *Ibid.,* pág. XIII.

Ardao hace notar la relación existente entre el historicismo contemporáneo y la actual preocupación por una *filosofía americana.* Por influjo de esta corriente filosófica—dice Ardao—, «América se descubre a sí misma como objeto filosófico. Se descubre en la realidad concreta de su historia y de su cultura, y aun en su naturaleza física en cuanto sostén, contorno y condición de su espiritualidad. Su pensamiento ha tendido espontáneamente a reflejar el de Europa; pero cuando éste, por su propio curso, desemboca en el historicismo, la conciencia de América, al reflejarlo, se encuentra paradojalmente consigo misma, invocada en lo que tiene de genuino. Se vuelve entonces autoconciencia, su reflexión se hace autorreflexión» [8]. La particular dirección que toma la filosofía europea (especial mención merece el perspectivismo y circunstancialismo orteguiano) constituye, pues, tanto para Ardao como para Zea, una de las razones más importantes que explican el movimiento de vuelta a sí de la cultura y la filosofía latinoamericanas.

Hay otras dos razones que se pueden mencionar. La primera de ellas parte de la constatación, hecha por los americanos mismos, de haber nacido «en una sucursal del mundo, en un orbe de segunda clase» [9], periferia de la civilización occidental. Esquemáticamente se puede afirmar que la conciencia de encontrarnos «fuera de la historia» va a suscitar en algunos el deseo—iniciado por los liberales del siglo pasado y continuado hasta hoy—de incorporarse al mundo «civilizado»; en otros, en cambio, va a impulsar una actitud de crítica a Occidente y de afirmación cultural. En los primeros tendrá lugar una reflexión sobre los obstáculos que impiden la integración, sobre los aportes nuevos y originales que se pueden entregar a ese mundo, sobre la necesidad de ocupar un lugar en él, etc. En los segundos, la reflexión tenderá a desacralizar los paradigmas y las formas occidentales de desarrollo, a criticar la política imperial y a proponer relaciones no dependientes de interrelación cultural. Tanto unos como otros harán el esfuerzo de pensar sobre las posibilidades del ser y del hacer americanos. La pregunta acerca del rumbo y el sentido de la cultura latinoamericana—determinada por la conciencia de nuestra marginalidad—ha sido de gran incentivo para el desarrollo de una *filosofía americana,* conceptuada ésta como meditación histórico-cultural. La segunda de estas razones parte, a su vez, de la constatación de nuestra total inautenticidad en filosofía, en cuanto es meramente imitativa y repetitiva de la europea. La conciencia de nuestra nulidad filosófica—producto de nuestra de-

---

[8] ARTURO ARDAO: «El historicismo y la filosofía americana», en *Cuadernos Americanos,* año V, volumen XXVIII, núm. 4. julio-agosto, México, 1946, pág. 114.

[9] ABELARDO VILLEGAS: *Panorama de la filosofía iberoamericana actual,* Editorial Eudeba, Biblioteca de América, Libros del Tiempo Nuevo, Buenos Aires, 1963, pág. 76.
En la cita el autor está comentando el pensamiento de Alfonso Reyes.

pendencia cultural—va a empujarnos a cambiar esta situación, a entregar verdaderas contribuciones y, sobre todo, creará el imperativo de aprender a pensar no como europeos, sino en tanto que americanos, «como hijos de este continente nuevo», según expresión de Nimio de Anquín [10]. La necesidad de desarrollar una reflexión filosófica que no se contente con repetir los filosofemas de la tradición europea ha sido otro de los incentivos del planteamiento relativo a la posibilidad de un filosofar nuestro.

Hay una última razón importante de apuntar, que sirve para comprender mejor la concepción de *filosofía americana,* que privilegiábamos en el anterior apartado, entendida ésta como una actividad que se construye a partir de nuestra realidad, determinada por ella y dirigida a entregar las respuestas que a esta realidad convienen. Esta razón vincula el paulatino proceso de concientización que tiene lugar en América latina, el proceso histórico de nuestra toma de conciencia, con el surgimiento de una filosofía que tiende a expresar la particular y dramática condición americana. Siendo ésta la de pueblos dependientes, oprimidos externa e internamente, esta filosofía, partiendo de esta realidad radical, ha comenzado a asumir caracteres marcadamente críticos. En esta línea de interpretación se encuentran todos aquellos pensadores que postulan una *filosofía de la liberación* para Latinoamérica, concebida, según Augusto Salazar Bondy, como la «conciencia lúcida de nuestra condición deprimida como pueblos [...] capaz de desencadenar y promover el proceso superador de esta condición» [11]. El emerger de una *filosofía americana* conceptuada como «el decir de la liberación» [12] se inserta, de acuerdo con este enfoque, en el marco general de la lucha de nuestros pueblos por conquistar una historia propia.

3. La tercera pregunta que se nos presenta toca uno de los temas que más han inquietado a los pensadores latinoamericanos, éste es, la compatibilidad o no entre la formulación de una *filosofía americana* y la aspiración a la universalidad de toda filosofía. En 1937, el argentino Francisco Romero se expresaba así: «Algunas voces americanas, muy nobles y altas, por cierto, partiendo de la comprobación indiscutible de que toda filosofía refleja propensiones de la comunidad histórica en que se desarrolla, nos invitan a buscar en nuestro filosofar la peculiaridad americana. ¿Pero no contradice la esencia de la filosofía

---

[10] NIMIO DE ANQUÍN: «El ser, visto desde América», en *Humanitas,* núm. 8, Tucumán, 1957, página 26.

[11] AUGUSTO SALAZAR BONDY, *op. cit.,* pág. 126.

[12] DANIEL E. GUILLOT: «Filosofía contemporánea europea y filosofía latinoamericana: sobre la posibilidad de una asunción crítica», en *Revista de Filosofía Latinoamericana,* Ediciones Castañeda, núm. 1, Argentina, 1975, pág. 89.

esta preocupación?» [13]. He aquí formulada la pregunta que vamos a desarrollar brevemente en este apartado. En general, podemos decir que los pensadores interesados en crear una *filosofía americana* (salvo los que proponen una de *liberación)* no verán mayor contradicción entre ésta y la filosofía denominada universal, siendo de opinión contraria aquellos que postulan una filosofía «sin más». Quien primero se ocupó de este problema fue el propio Alberdi. Para este autor, como para otros posteriores a él, la connotación americana de la filosofía no entra en pugna con la concepción universalista de la misma. Sin negar el carácter único y universal que tiene la filosofía, fundamentado en el hecho que «la verdad es una en todos los instantes y en todos los lugares» [14], Alberdi plantea que esta filosofía puede ocuparse, en determinados momentos y lugares, «de la indagación de ciertas verdades, que son las que importan a ese momento y a ese lugar, por medio de cierto método, de cierto proceder, que es el que conviene a la verdad en investigación» [15]. De hecho, estas posibilidades han dado origen a lo que Alberdi llama «filosofías diversas», que no son, en definitiva, sino «distintos momentos de una misma e idéntica filosofía» [16]. Aún más, señala en otro texto, es precisamente esta consideración espaciotemporal la que permite el acceso a la verdad absoluta. Llegar de golpe a la «filosofía completa» no es posible, de aquí que tengamos «el deber de ser incompletos» [17], es decir, de desarrollar una reflexión que a partir de nuestra particular circunstancia nos habilite la entrada a lo universal [18]. El punto de partida para llegar a la filosofía, que es «una en sus elementos fundamentales», es siempre la «nacionalidad», concluye Alberdi [19]. Siguiendo en esta misma línea de pensamiento, la cubaan Victoria de Caturla Bru manifiesta en 1959 que no hay ninguna inconsecuencia en referirnos a una filosofía latinoamericana, «sin negar por ello la existencia de una filosofía universal, del mismo modo que tienen cabida las diferencias individuales dentro de una concepción genérica del hombre» [20]. En contraste con esta opinión, la actual *filosofía de la*

---

[13] FRANCISCO ROMERO: «Futura influencia de la literatura iberoamericana en el pensamiento mundial», en *Europa-América Latina,* Comisión Argentina de Cooperación Intelectual, Buenos Aires, 1937, pág. 217.

[14] JUAN BAUTISTA ALBERDI: «Al señor profesor de filosofía don Salvador Ruano», en *Escritos póstumos,* Imprenta J. B. Alberdi, tomo XIII, Buenos Aires, 1900, pág. 119.

[15] *Ibid.*

[16] *Ibid.*

[17] JUAN BAUTISTA ALBERDI: *Ideas para presidir a la confección del curso de filosofía contemporánea,* pág. 606.

[18] «El método sería, pues—dice ARTURO ANDRÉS ROIG comentando la filosofía alberdiana—, el de radicarse en lo incompleto en cuanto que éste supone necesariamente lo completo, lo universal, y a este último plano no tenemos más vía de acceso que nuestra radical temporalidad.» «Notas y comentarios. Necesidad de un filosofar americano. El concepto de "filosofía americana" en Juan Bautista Alberdi», en *Cuyo,* Anuario de historia del pensamiento argentino, tomo VI, Mendoza, 1970, pág. 123.

[19] JUAN BAUTISTA ALBERDI: *Ideas...,* pág. 615.

[20] VICTORIA DE CATURLA BRU: *¿Cuáles son los grandes temas de la filosofía latinoamericana?,* Editorial Novaro-México, Colección Quiero Saber, México, 1959, págs. 14 y 15.

liberación va a poner en cuestión los vínculos entre un pensar que surge de la novedad radical de nuestra situación y aquel de orden universal, europeo especialmente. En este sentido, esta orientación se aparta por igual de la postura *conciliadora* que comienza con Alberdi, como también de aquella otra que sólo admite una filosofía «sin más». La afirmación de un pensar latinoamericano, que parte de la realidad del oprimido, de lo nuevo, que es su historia, exige, según Daniel E. Guillot, una *ruptura* (un nuevo lenguaje y nuevas categorías filosóficas) con el «pensar de una realidad otra que la nuestra» [21], pretendidamente universal. No es esto, sin embargo, para este pensador, la negación a secas de la cultura y de la filosofía europeas. Dado que esta cultura entra en un contexto dialéctico, no puede ser negada de esa manera, «sino que tiene que ser asumida en una negación dialéctica, que niega al mismo tiempo que sabe que se encamina a una síntesis de la historia universal» [22]. La «asunción crítica» de la filosofía universal consistirá fundamentalmente «en poner a la luz los contenidos alienantes y los contenidos opresores» [23], que implica una filosofía con esa pretensión. Esta función crítica es ya, según Guillot, una «tarea de liberación» [24].

4. La siguiente cuestión que vamos a tratar se refiere al objeto de una *filosofía americana*. ¿Cuáles son los temas que deben atraer la atención de esta filosofía? Junto con esta pregunta se nos aparece otra de quizá mayor relevancia para con los fines que nos hemos propuesto en este artículo: ¿Son los temas los que determinan el carácter de nuestra filosofía o éste (el carácter americano) le viene por la perspectiva que asume? Comencemos por responder a la primera de ellas.

La preocupación más importante que se destaca es, sin duda, la de nuestra América. El pensador Edmundo O'Gorman expresa bastante bien esta preocupación cuando dice que ella estriba «en el deseo y necesidad de llegar a saber qué tipo de entidad es ésta que con ese nombre mentamos, cuál su génesis, cuál su realidad y estructura, cuál, en suma, su ser» [25].

En efecto, el tema de lo propio tiene un largo desarrollo en nuestra historia filosófica: desde el interés—señalado por Alberdi—de detectar las «necesidades» sociales y políticas de América, la exigencia de conocer el «modo de ser» del pueblo americano—planteada por Esteban

[21] DANIEL E. GUILLOT, *op. cit.*, pág. 83.
[22] *Ibíd.*, pág. 85.
[23] *Ibíd.*
[24] *Ibíd.*, pág. 86.
[25] EDMUNDO O'GORMAN: *La idea del descubrimiento de América. Historia de esa interpretación y crítica de sus fundamentos*, Centro de Estudios Filosóficos, México, 1951, págs. 5 y 6.

Echevarría [26]—, hasta el problema de la originalidad de nuestra cultura y su lugar en el mundo—tratado por Zea—o, más actual aún, el tema de la dominación y la dependencia en América latina. Pensamos que después del impulso dado en esta dirección por Alberdi y sus compañeros de generación, este contenido adquiere un nuevo relieve con los llamados *fundadores* (Alejandro Korn, Carlos Vaz Ferreira, Enrique Molina, Alejandro O. Deustua, José Vasconcelos, etc.), pensadores éstos que supieron, en un mismo tiempo, abrir las puertas de la universalidad a nuestra filosofía y subrayar la preeminencia del tema americano. Seguidores de esta orientación, aunque acentuando esta última preocupación, son, por ejemplo, el argentino Ezequiel Martínez Estrada, con su *Radiografía de la Pampa,* y el mexicano Samuel Ramos, con su obra *El perfil del hombre y la cultura en México* [27]. Estas y otras obras consolidan a nivel temático el camino abierto por Alberdi y por los pensadores arriba mencionados.

Examinemos ahora la segunda pregunta formulada. La distinción que se ha hecho entre una filosofía *sobre* América y otra *de* América puede servirnos para esclarecer el problema planteado. Como hemos visto, esta última admite varios significados, entre otros, el que define a nuestra filosofía por su temática americana, confundiéndola así con la primera distinción señalada. Es ésta una reflexión que no se postula como necesariamente diferente a las ya conocidas, con un punto de partida y unas categorías nuevas, dado que sólo pretende caracterizarse por su objeto particular. Esta reflexión es fundamentalmente un instrumento de conocimiento del mundo americano. Una filosofía definida por su tema no agota, sin embargo, todas las posibilidades que ofrece una filosofía *de América* (o americana). Aún más, a juzgar por Arturo Ardao, lo que debe verdaderamente marcar a nuestro pensar no es su objeto, sino la perspectiva histórica desde la cual se hace [28]. También para el chileno Jorge Millas no es posible asimilar una *filosofía americana* a aquella reflexión, cuyo tema es nuestra realidad y que se funda en los puntos de vista ya consagrados del pensar. Si éste es el caso, por muy americanos que sean los temas, esta reflexión seguirá siendo una de corte universal, «simplemente filosofía respecto a América, pero no filosofía americana» [29]. El carácter nuestro y americano de la filosofía que se quiere fundar no le viene, pues, por la delimitación formal de un objeto, sino por la inauguración de un punto de vista propio, por la

[26] ESTEBAN ECHEVERRÍA: *Dogma Socialista de la Asociación Mayo, precedido de una ojeada retrospectiva sobre el movimiento intelectual en El Plata desde el año 37,* Imprenta de El Nacional, Montevideo, 1846, pág. LXX.

[27] Cfr. ABELARDO VILLEGAS, *op. cit.,* págs. 74 y 75.

[28] ARTURO ARDAO: *Filosofía americana y filosofía de lo americano,* citado por AUGUSTO SALAZAR BONDY, *op. cit.,* págs. 99 y 100.

[29] JORGE MILLAS: *Discusiones y comentarios en torno al tema de la filosofía en América,* citado por AUGUSTO SALAZAR BONDY, *op. cit.,* pág. 69.

apertura de una «perspectiva nueva», al decir de Osvaldo Ardiles [30]. Esta filosofía será americana en la medida en que sea fiel al ser periférico y oprimido de los pueblos de estas tierras. La distinción que se ha establecido más arriba sigue así teniendo, desde esta óptica, plena validez.

5. Cabría preguntarse, finalmente, y en forma muy breve, acerca del *status* conceptual de la noción que hemos examinado, así como de su actual funcionalidad. Se trata de averiguar, en otras palabras, si es permitido concebir la expresión *filosofía americana* como un concepto y, además, si éste puede ser debidamente usado en las actuales circunstancias. Son dos cuestiones que, en este caso, se presentan estrechamente vinculadas.

Pensamos que la labor de constitución del mencionado concepto pasa necesariamente por la aclaración de su contenido real. Este ha sido precisamente el objetivo del presente artículo, al intentar establecer determinadas distinciones y precisiones que permitieran delimitar la realidad específica que este concepto significa. Haciendo este trabajo hemos constatado cómo la expresión en cuestión, sometida a dudas en lo que atañe a las posibilidades de su existir y habiendo recibido múltiples y diferentes acepciones, no se halla total y claramente instalada como concepto en el universo cultural latinoamericano. De aquí que hayamos pretendido, muy inicialmente por cierto, afirmarla conceptualmente, intentando para ello desentrañar lo que esta expresión quiere designar, lo que esta filosofía encierra más esencialmente. Quizá sea esta situación de inestabilidad, de significados diversos, así como el deseo de precisar y constituir, algunas de las razones principales del interés que actualmente despierta este tema.

Con el propósito de constituir se ha privilegiado una determinada acepción. Hemos concebido así la *filosofía americana* como un pensar que partiendo de la realidad latinoamericana—de lo específico de su historia, de la novedad radical que es «el Otro» [31]—tienda a servir a los fines de liberación que exige esta América nuestra. Una definición de este tipo ayuda a clarificar una noción de suyo escurridiza, distinguiéndola de otras acepciones que, a nuestro juicio, no captan toda la potencialidad de ésta. Lo interesante de esta demarcación es que deja, dentro de ciertos límites, completamente abierta la posibilidad de nuevos y mejores enriquecimientos. Contar con un concepto que tiene un significa-

[30] OSVALDO ARDILES: «Líneas básicas para un proyecto de filosofar latinoamericano», en *Revista de Filosofía Latinoamericana*, pág. 10.

[31] «El otro, para nosotros—dice ENRIQUE DUSSEL—, es América Latina con respecto a la totalidad europea; es el pueblo pobre y oprimido latinoamericano con respecto a las oligarquías dominadoras y, sin embargo, dependientes.» *Método para una filosofía de la liberación. Superación analéctica de la dialéctica hegeliana*, Ediciones Sígueme, Salamanca, 1974, págs. 181 y 182.

do preciso, que permite y requiere una mayor elaboración crítica y de contenidos, es ya un primer paso en términos de madurez cultural. En el terreno estrictamente filosófico, esta inicial demarcación crea condiciones para aventurar en América caminos inéditos y de real productividad para este quehacer. La funcionalidad de un concepto así definido no termina, sin embargo, aquí. La *filosofía americana*, conceptuada como lo hemos hecho, se orienta a desarrollarse como un pensar eminentemente crítico, que nutriéndose de la praxis liberadora de nuestros pueblos apunta a iluminarla y a acelerarla. Es ésta, a nuestro entender, la función principal de una filosofía que en la hora actual quiere ser auténticamente americana.

Por último, sólo resta decir que todas las preguntas examinadas en este artículo, más muchas otras que no han sido tratadas, tienen hoy plena actualidad en América latina, siendo continuamente debatidas y analizadas. Como decíamos al comenzar, esta reflexión ha enriquecido de manera muy significativa nuestra actividad filosófica, probando ser una de las orientaciones más vitales de esta actividad. El estudio serio de estas cuestiones puede permitir que la filosofía de esta parte del mundo comience ya, como lo deseara Alberdi, a mover sus labios [32].—*CARLOS A. OSSANDON BULJEVIC (Paseo de Juan XXIII, 9. MADRID-3).*

DOS EXPOSICIONES ENTRE EL OLVIDO Y LA NOSTALGIA

En los últimos meses del año 1979, dos exposiciones han evocado en Madrid formas de hacer olvidadas, figuras de otras épocas, estilos de arte y de vida que pertenecen a una aventura plástica de épocas distintas. En la Galería Ruiz-Castillo, de Madrid, Maruja Mallo, taumatúrgicamente rejuvenecida, ha presentado óleos, dibujos y litografías, componiendo un conjunto de casi medio centenar de obras, reveladoras de una carrera que comienza en 1926 y todavía se mantiene viva, y lo que es mejor, sorprendentemente animada por el ímpetu creador.

En Biosca, se ha celebrado una exposición-homenaje a Eugenio D'Ors, que ha sido como un reconstruido Salón de los Once, en el que figuraban Benjamín Palencia, cuatro espléndidas obras de Zabaleta, dos esculturas y dos dibujos de Manolo Hugué, seis obras de Dalí (entre óleos

[32] JUAN BAUTISTA ALBERDI: *Fragmento preliminar al estudio del derecho*, Librería Hachette, Colección El Pasado Argentino, Buenos Aires, 1955, pág. 62.

y litografías), cinco de María Blanchard, cuatro de Suñé, dos de Antonio Tapies, dos de Miró, tres sorprendentes obras de Millares, dos trabajos casi desconocidos de Nonell y cuatro obras de Solana, que eran como la corroboración de lo que los Salones de la Academia Breve de Crítica de Arte representaron en la historia de la pintura.

Estas dos exposiciones, anteriores a la gran expansión de la pintura contemporánea, a la multiplicación de las galerías regidas por la ignorancia y la especulación, han sido como dos estupendos homenajes a páginas de nuestra pintura no demasiado bien conocidas y sí abundantemente citadas. Han vuelto a abrir un muro de olvidos para revelarnos lo que la pintura ha alcanzado a ser en un momento determinado, su limpidez, su fuerza, su ímpetu creador, su heterogénea riqueza y la espléndida continuidad de unas vanguardias que iban del testimonio a la disolución de la imagen.

Eugenio D'Ors y la Academia Breve de Crítica de Arte

Por causas que no es el momento recordar aquí, la incultura colectiva, que se va multiplicando cada vez más en el seno de nuestra sociedad, nos hace olvidar al ensayista, crítico de arte, novelista y periodista Eugenio D'Ors y Robira, nacido en 1882 en Barcelona y muerto en Villanueva y Geltrú en 1954, que publica en 1914 su primer libro, *La filosofía del hombre que trabaja y la filosofía del hombre que juega;* en 1918, *La concepción cíclica del universo;* en 1926, *La oceanografía del tedio;* en 1928, *Las ideas y las formas;* en 1935, *El Barroco,* y en 1947, *El secreto de la filosofía,* como pequeñas referencias de una inagotable bibliografía, a la que habría que añadir sus obras sobre el Museo del Prado, sus realizaciones de crítica de arte y sus investigaciones en torno a la ciencia de la cultura.

Eugenio D'Ors fue una figura dotada de una curiosidad aguda e insaciable, permanentemente atraída hacia las obras y estilos más diversos y dirigida por una intuición casi mágica, que le llevaba a penetrar en el sentido oculto de la idea y de la obra de arte, dando vida a la intuición original y creadora sin ningún tipo de concesiones ni de snobismos. Su propio estilo de escritor evidencia ya un hombre que alcanza a ser muy brillante desdeñando los recursos de la retórica y de la falsa escenografía de las imágenes, extrayendo sus mejores efectos y resultados de una lógica penetrante, que podría ser resumida con una frase del maestro cuando nos dice que él se ha dedicado «al culto de la curiosidad, de la concisión, de la sonrisa y de la eficacia».

La obra de Eugenio D'Ors tampoco ha ignorado las tentaciones del sueño y de la oscuridad; ha estado marcada profundamente en su primer

impulso por las filosofías existenciales y vitales de su tiempo, por el pragmatismo y por el historicismo, que habían estado de moda alrededor de mil novecientos. Y a partir de estas premisas, en el seno de una tensión patética y profunda consigo mismo, es donde el maestro ha encontrado la posibilidad de escoger el orden y la serenidad, definiendo su actuación intelectual y expresiva como «una lucha por la luz».

Eugenio D'Ors es un clásico, por lo menos en su voluntad de intención y de estilo, por su deseo de encontrar un equilibrio entre las instancias del decir y las modalidades de la dicción; lo es también por su necesidad de una sistemática que impone en los sectores más diversos, por haber asumido la tarea de plantearse frente a Unamuno y Ortega, ambos pensadores de matiz vitalista e incluso existencial, una personal manera de llevar a buen término la auténtica restauración del primado de la razón. Pero D'Ors aspira a un orden sobre el que se fija la huella del estremecimiento y de la vida; su pensamiento se afirma como figurativo, y es en el interior mismo de lo concreto en donde se esfuerza por vislumbrar las figuras, que son como esencias encarnadas, capaces de desempeñar un papel de mediadoras entre emoción pura y razón pura.

Frente al viejo racionalismo, que pretende reducir lo real a un círculo rígido, D'Ors prefiere una razón más ligera, más ágil, en cierto modo elíptica, apta para asimilar y hacer posible el entendimiento de fenómenos que hasta su obra habían sido considerados como irracionables. En este sentido, el maestro piensa que la ciencia debe convertirse en una comunicación, en una participación: «la ciencia es ironía; la ciencia es de alguna forma estética, como el arte; la ciencia en cada uno de sus momentos acepta implícitamente y al margen de ella misma, la contradicción posible, el progreso futuro. La ciencia define, no sabría dogmatizar».

Eugenio D'Ors ha sido probablemente el espíritu plástico más importantte de la España de los últimos años. En un país en el que la crítica de arte la desempeñan periodistas de exigua formación, catedráticos a los que el esfuerzo de las oposiciones ha vuelto abúlicos y escritores con un grado más o menos agudo de profesionalidad y de talento, Eugenio D'Ors marca el primero de una serie de grandes hitos, desgraciadamente no muy numerosos, en los que habría que recordar los nombres de Cirlot, Julián Gállego, Gaya Nuño, Camón Aznar, Moreno Galván y otros muy pocos.

Este carácter plástico le lleva en numerosas ocasiones a tomar la obra de arte como punto de partida de su reflexión filosófica, a recorrer los museos con una inteligencia y una lucidez como muy pocos lo han hecho. Y lo que es más importante, a integrar la crítica de arte en la historia total de la cultura, a saber percibir en las formas estéticas estre-

chas relaciones con las formas políticas o religiosas de una época dada, asimilando, por ejemplo, la cúpula arquitectónica y la monarquía, el campanario medieval y el feudalismo y abriendo paso a toda una serie de investigaciones que en diversos países Hauser, Francastel y otra serie de escritores llevan a sus últimas consecuencias.

En este ámbito, Eugenio D'Ors es, entre otras muchas cosas, el fecundo y maravilloso descubridor del Barroco, noción más amplia y más rica que la del Romanticismo, que el maestro ha estudiado con profundidad. Para él, lo barroco y lo clásico son categorías eternas del espíritu que se oponen y se interrelacionan como lo natural y lo artificial, lo estructurado y lo inorgánico: «Todo clasicismo—escribe D'Ors—es, por su propia naturaleza, intelectualista, y por definición, normal, autoritario; todo lo barroco es vitalista y libertino, traduciendo un estado de abandono y de veneración ante la fuerza».

D'Ors se esfuerza también en toda su investigación en encontrar en lo particular un valor absoluto, una esencia, una forma. Por las mismas causas, su filosofía de la historia, radicalmente opuesta al historicismo, que Ortega, introduciendo a Dilthey y a Spengler, se esfuerza en transformar en categoría filosófica en el mundo de las ideas españolas, se basa en una primacía de lo eterno sobre lo histórico y en la intuición de que lo eterno puede ser encontrado en el corazón mismo del tiempo en una serie de constantes, los eones, y en unas epifanías, como la cultura, la tradición, que son a la vez el agotamiento y la estructura de lo histórico, de la misma forma que Cristo es contemplado de alguna manera como el «arquetipo central» de la humanidad.

En Eugenio D'Ors una necesidad irreductible y casi fanática de sistematización, le lleva a remitir dialécticamente todo esfuerzo aislado a reglas, normas y leyes, a insertar toda producción del espíritu en el género más próximo y a conducirnos e incitarnos hacia una consideración sinóptica del mundo y de la belleza, en donde las distinciones, artificialmente introducidas por el tiempo y por la historia, pierden todo significado. La clasificación que el maestro realiza entre el mundo de las formas que vuelan y el de las formas que se apoyan, de las que remiten a la imitación del árbol y a las que ensayan la imitación de la columna, es de una inmensa fecundidad.

Este pensador diverso como su propia curiosidad, este diseccionador de lo visual, que fue el autor de *Los glosarios,* dejó algo de una enorme generosidad que luego ha querido ser muchas veces imitado como instrumento, sistemática y satisfacción de egoísmos: la Academia Breve de Crítica de Arte, que celebró en mayo de 1942, en la Galería Biosca, su primer acto público, y que a través de los Salones de los Once sirvió

para dar conciencia y dimensión del arte español en una época de profunda transición.

Testigo y colaborador de esta iniciativa, Aurelio Biosca ha sabido dar la dimensión justa al homenaje al maestro, reuniendo espléndidas obras en las que está a la vez todo el espíritu y toda la riqueza de formas y de hallazgos que caracterizó la Academia Breve de Crítica de Arte. Incluso los cuadros que están pintados después de la muerte del maestro constituyen una continuidad de su espíritu, una indagación de sus intenciones y un homenaje a su memoria. Desde Solana y Nonell, a Tapies y Miró, es todo un espíritu de las formas y una magia de la curiosidad la que se despliega ante los ojos del espectador.

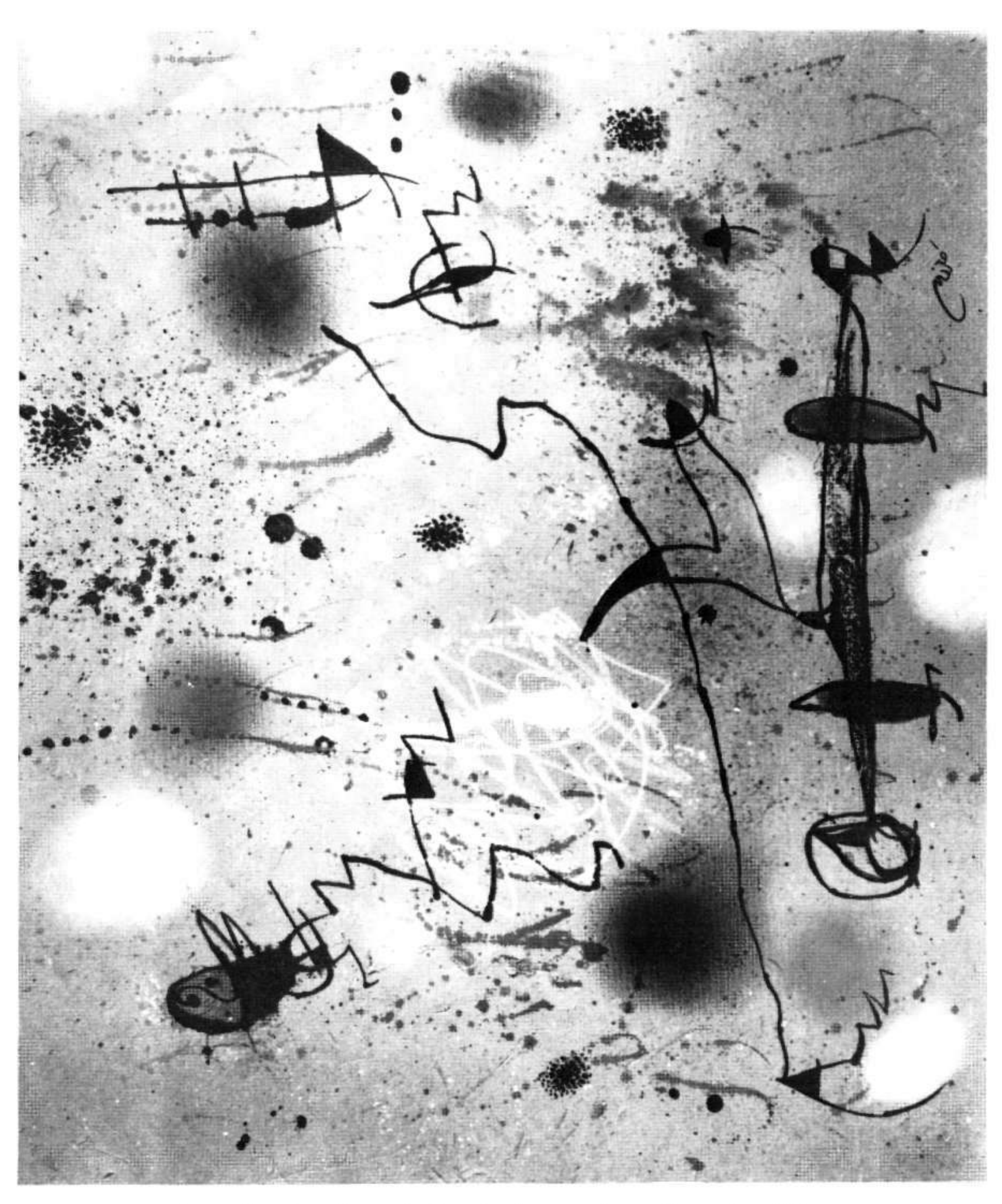
Presencia de Maruja Mallo en la Galería Ruiz-Castillo

Maruja Mallo, nacida en Madrid en 1908, inicia sus actividades plásticas al terminar sus estudios en 1926 en la Escuela de Bellas Artes de Madrid, y según señala Ramón Gómez de la Serna, en esta época tiene ya «la divergente revelación, tan española, de las islas Canarias y las verbenas», y «aparece como una verdadera primavera nueva en el aire de Madrid, como un regalo de mayo e inconfundida ortografía».

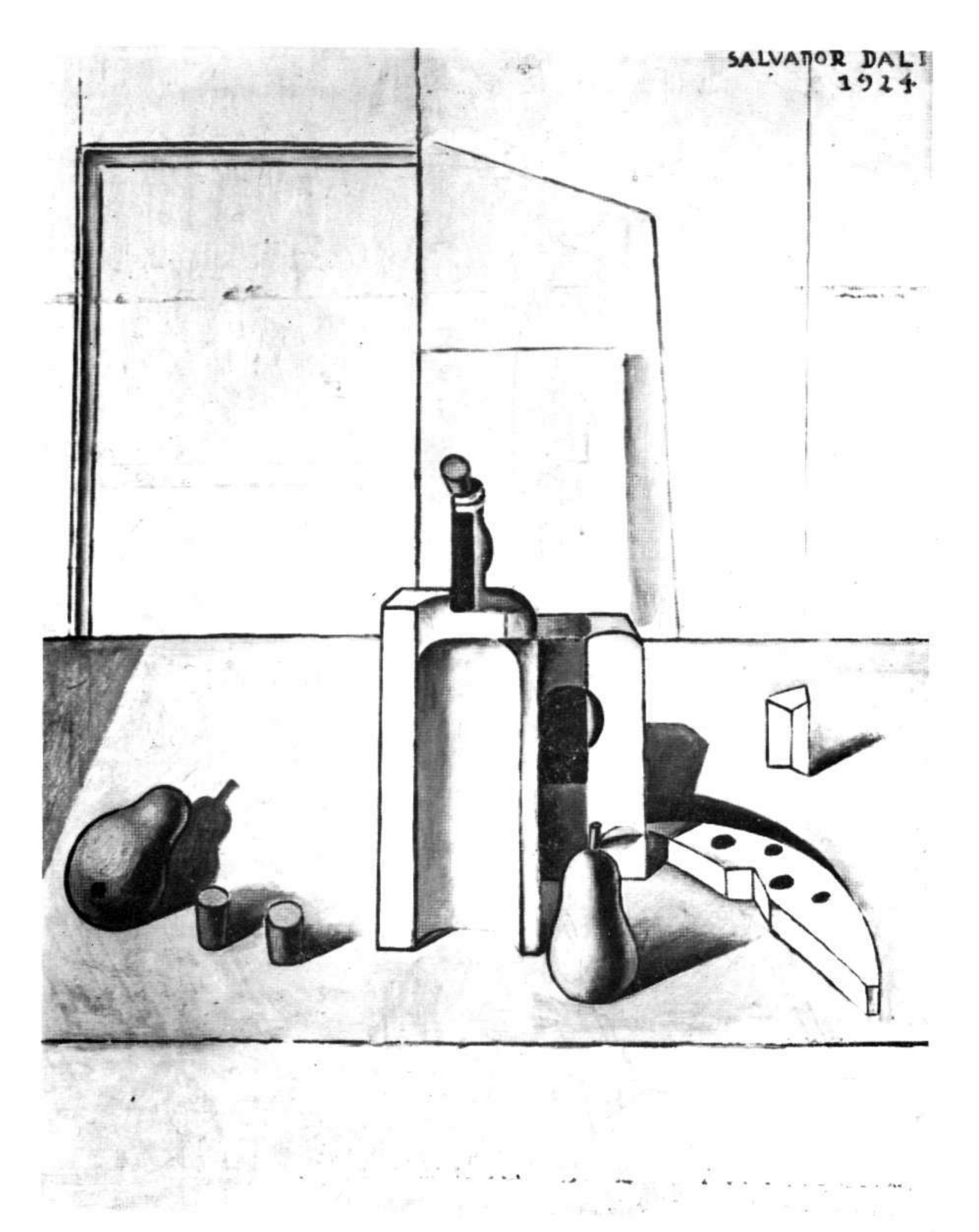
En un principio, su lenguaje plástico sale de un postcubismo estrictamente geométrico, en donde domina la influencia de Juan Gris, no lo suficientemente profunda para impedir el repertorio de evocaciones de una realidad onírica de tendencia surrealista. Durante años vive en América del Sur, incorporándose a numerosas colecciones públicas y privadas y planteándose como una de las personalidades más importantes de la pintura española del exilio.

En 1942, la Editorial argentina «Losada» publica un libro sobre la obra de la artista, en el que se resume una obra anterior, *Lo popular en la plástica española,* con un texto de la artista en el que reúne temas y referencias a su propia realización y a lo que ha visto y vivido en el desarrollo del arte español de su tiempo. En el transcurso de los años, la obra de la artista se convierte en la crónica de la fiesta popular, llena de intuiciones de lo real y de testimonios del sueño. Refleja también el nuevo mundo, más libre en sus conductas, más atosigado por la inminencia de lo subconsciente, más ampliamente preocupado por la metafísica que se va desplegando a su alrededor. En otras ocasiones, Maruja Mallo es la precursora de una pintura fantasmagórica, desmembrada, en donde los espantapájaros bailan una danza de la muerte y los esqueletos parecen haber renunciado ya a cualquier baile.

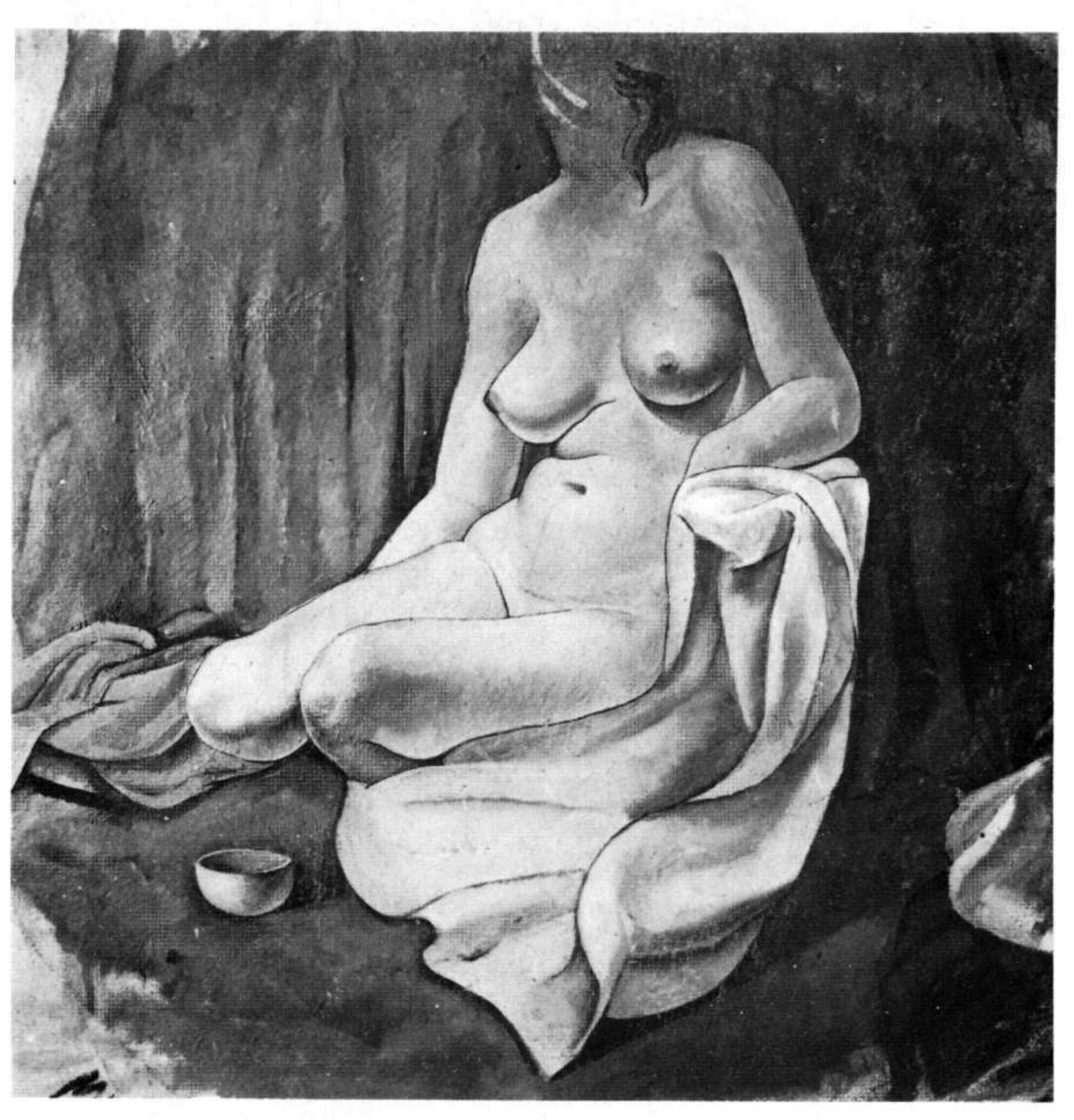
Hacia 1936, cuando realiza una gran exposición en «Amigos de las Artes Nuevas», la preocupación esencial de la artista es de signo profun-



JOAN MIRÓ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



SALVADOR DALÍ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



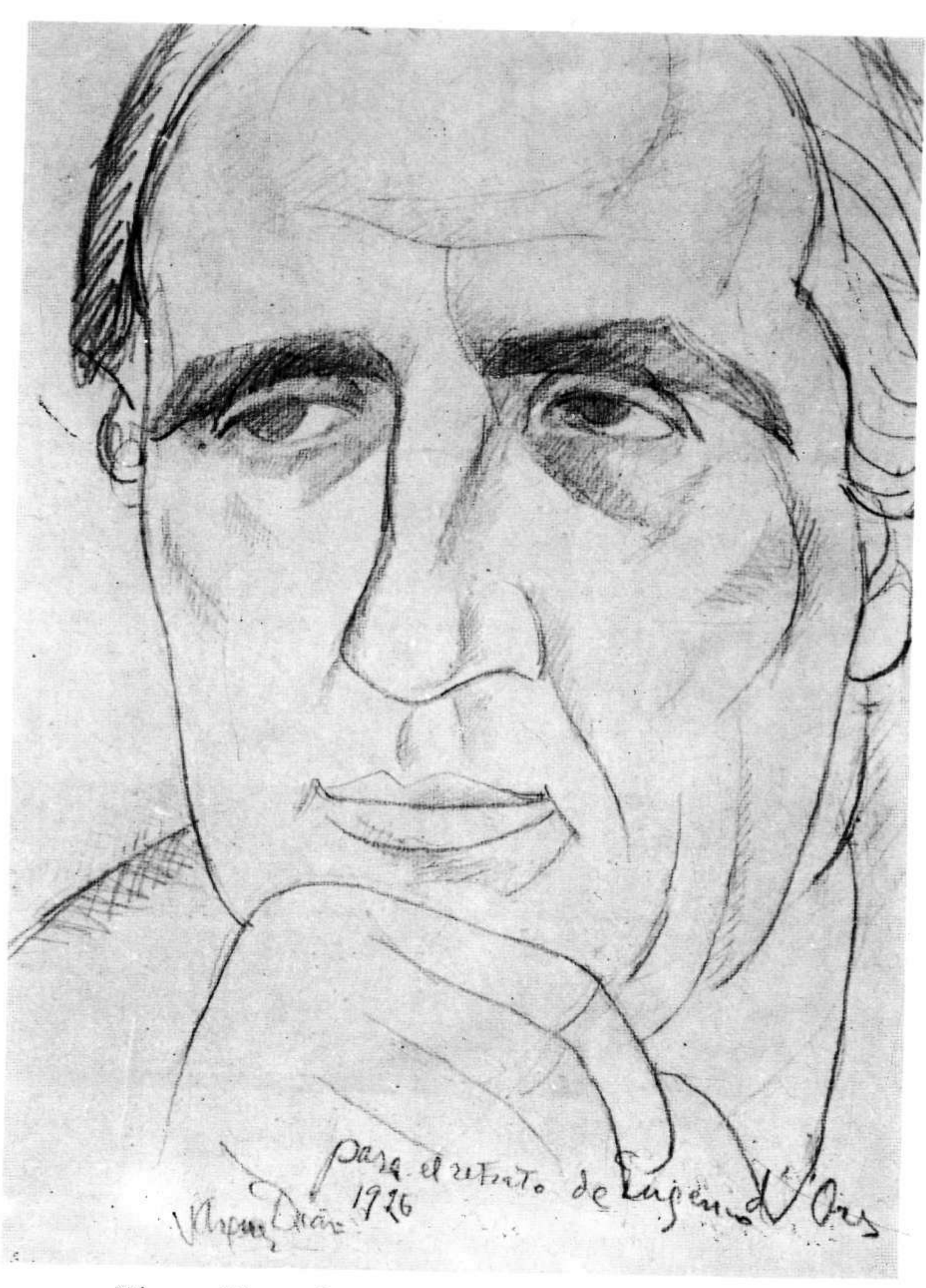
SALVADOR DALÍ.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



JOSÉ GUTIÉRREZ SOLANA.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



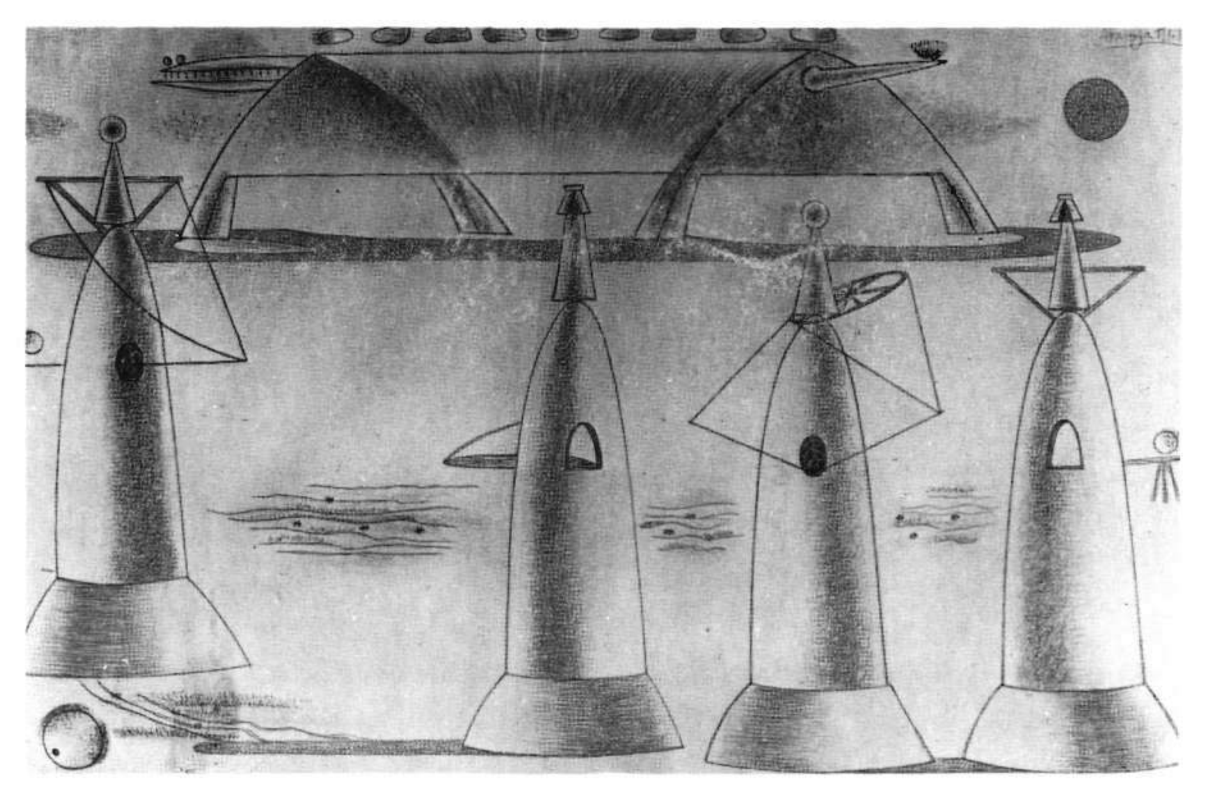
ISIDORO NONELL.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



VÁZQUEZ DÍAZ.—«*Retrato de Eugenio d'Ors*», *dibujo (1926).*



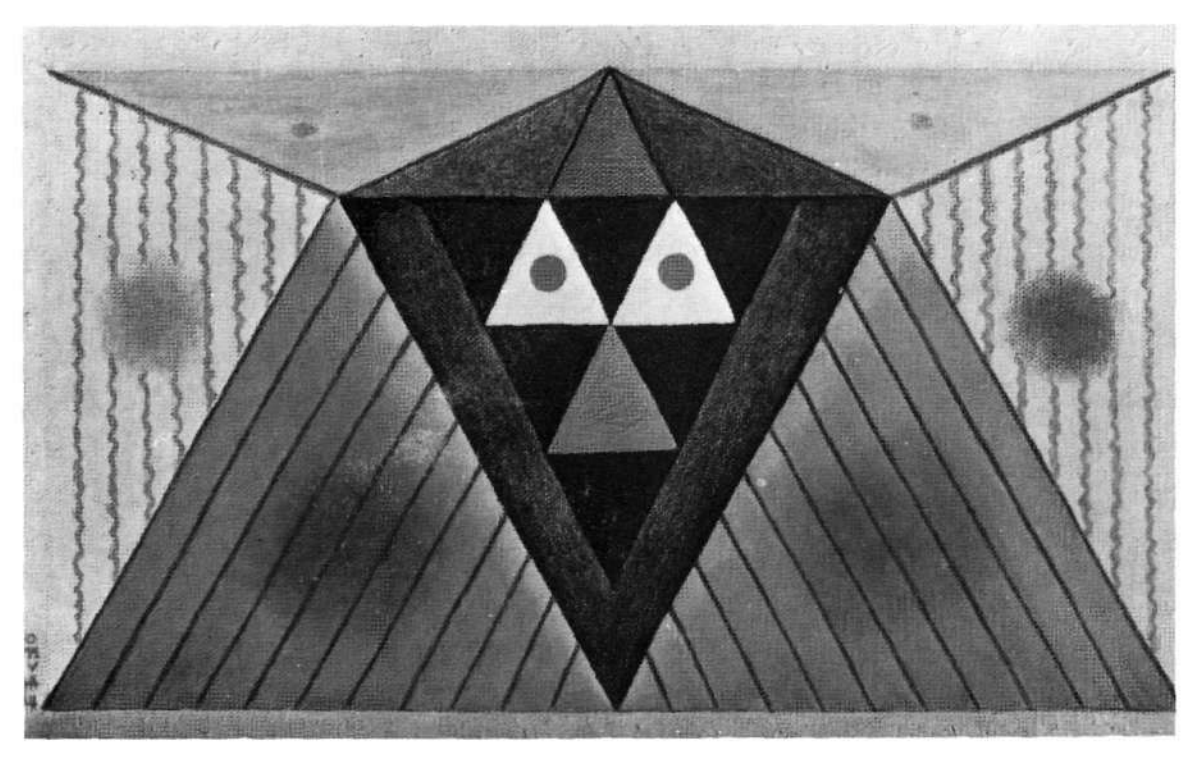
ANTONI TAPIES.—*Exposición de homenaje a Eugenio d'Ors.*



MARUJA MALLO.—«*Construcciones campesinas*», *lápiz de color sobre papel (1933).*



MARUJA MALLO.—«*Las bodas de la Pájara Pinta y el arzobispo de Constantinopla*», *lápiz color sobre papel (1935).*



MARUJA MALLO.—«*Moradores del vacío*», máscara, óleo sobre lienzo (1976).



MARUJA MALLO.—«*La huella*», óleo sobre cartón (1929).

damente espacialista, es el espacio lo que la preocupa y la sugestiona, y a él se aplica construyendo extraños proyectos de edificaciones, en donde lo popular y lo maravilloso se encuentran sin combatirse. De esta época son también las experiencias plásticas de carácter escenográfico, intuiciones de un arte de la diversificación, de los materiales más contradictorios y extraños, en donde la obra de arte está tan próxima al juguete infantil que no llegamos a saber si es la realización de un niño artísticamente dotado o de una artista que sueña con volver a ser una niña. Sus cerámicas, realizadas casi todas en la Escuela de Madrid, en los primeros años de la guerra civil, son incidencias, reiteraciones, símbolos y signos tomados de una iconografía profundamente española de toros y de toreros, de espigas y peces, de líneas y arabescos, de flores y elementales constataciones de arquitectura.

También de esta época son espléndidas imágenes de rostros de mujer erigidos en alegorías de la existencia, de lo germinal, de lo que renace, de aquello que retorna y se reencuentra; un cuadro de 1936, que la Galería Ruiz-Castillo ha convocado, «Sorpresa del trigo», es el más claro símbolo de esta manera de hacer, entre el asombro y la conciencia, con un sobrecogimiento de lo misterioso y una expresión de esa extraña seguridad en el futuro que animaba a las gentes de esta época.

En Buenos Aires, en 1942, Maruja Mallo realiza una exposición en la que vuelve a insistir sobre estas alegorías, grandes rostros, inquietos de infinito, nacidos ya de la conciencia de que el olvido va a hacer presa de ellos, de que la obra de arte va a realizar dilatados viajes a través del espacio y va a tener que luchar contra el tiempo, que impone otros estilos, otras modas y otras concepciones radicalmente distintas. Muchos de los cuadros de esta época, como «Arquitectura humana», de 1937, figuran también en esta exposición de conmemorativa raíz evocadora, que se ha celebrado ahora en Madrid. Junto a los grandes rostros, las figuras erguidas, firmes, que parecen extraídas del contexto de un poema, cumplen también una esencial misión artística, la de abrirse a la sed de infinitos y a las ansias de existencia, que el ser humano no abandona nunca.

Hay en la obra de Maruja Mallo un repertorio de cuadros que en sí mismos y en sus denominaciones son como las claves de un propósito; se titulan «Naturaleza viva» y la vocación surrealista queda reducida a un segundo plano; lo que procede de los estratos innominados del sueño, lo que nace automáticamente en una pura intuición psíquica, es mucho más endeble que todo el ansia de existencia que nos define y nos motiva. Antes de ser un sueño, un recuerdo, constituimos una experiencia de vivir, una voluntad de permanencia.

Asomarse a una exposición de Maruja Mallo es como conseguir el

esfuerzo nada fácil de dar un profundo corte a una época de la historia que tenía nombres propios, que recordamos: Picasso, Ramón Gómez de la Serna, Julio González, y que estaba cargada de una serie de ilusiones, de proyectos y de manifestaciones de voluntad que nunca conoceremos. Por eso, aunque estén concebidos con claridad, con gracioso ritmo y con impecable sentido de lo bello, los elementos de esta exposición son enigmas de los que quizá ni siquiera su propia autora nos pueda dar la clave, porque muchas veces el olvido del individuo es el precursor del olvido de la colectividad, del de la civilización y de la especie.

A MANERA DE CONCLUSIÓN

Por eso estos dos homenajes, que Biosca ha dedicado a la extinguida Academia Breve, y Ruiz-Castillo, a la vigorosa y vital, a la jubilosa primavera reencontrada de Maruja Mallo, son antes que una manifestación cultural o que un espectáculo, un espléndido motivo de meditación para que reflexionando sobre las obras que permanecen, aprendamos algo más, por poco que sea, acerca del tiempo que se va.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cooperación Iberoamericana. Ciudad Universitaria. MADRID-3).*

VIOLENCIA Y EROTISMO EN EL CINE (II)

La violencia y sus matices en el mundo fílmico

Life is like a Storm, full of Sound
and Fury, signifying Nothing.
W. S.

«El mito de la acción—escribe el ensayista francés Jacques Grant—es la realidad profunda de los Estados Unidos. Su epifenómeno, la violencia, ha sido durante mucho tiempo (en Howard Hawks, por ejemplo) la expresión de una necesidad vital en una sociedad campesina donde proteger sus bienes exigía relaciones de fuerza.»

No es caprichoso, por ello, que una breve aproximación a las formas de la violencia que habitan el cine comiencen por el norteamericano, donde acción y actos de fuerza agresiva dieron nacimiento a su género más característico, el *western*. El filme de vaqueros (y sus amplios antecedentes en la literatura popular) es una saga estilizada de la marcha colo-

nizadora de un pueblo *(Go West, Young Mang)* hacia sus tierras prometidas.

En los viejos *westerns*—o en obras tan justamente célebres como *El nacimiento de una nación* (1913), de D. W. Griffith—la canonización de la violencia aseguraba su efecto con la clásica y maniquea distinción entre buenos y malos. Al personificar en los indios, antiguos poseedores de las ricas tierras del Oeste, o en los negros depredadores liberados después de la Guerra de Secesión (en el film de Griffith) la idea de una maldad peligrosa, se justificaba su aniquilación. Estas singulares reservas mentales (que por otra parte se hallan en toda la historia de la humanidad con sus correspondientes cambios de personajes) servían para ocultar el proceso de dominación de otros pueblos, transformaban el genocidio en las reservas indias en epopeya y defensa de pacíficos granjeros o ganaderos armados ante traicioneros asaltos.

Esta mistificación histórica tuvo también su reparación cinematográfica en filmes como *Soldier Blue* o *Buffalo Bill and the Indians* (Ralph Nelson y Robert Altman) y en otros menos recientes como *La flecha rota* de Delmer Daves, *Little Big Man* de Arthur Penn y hasta en algunas obras de John Ford aún más antiguas como *Fort Apache* (1948), donde ya se demitificaba la figura del general Custer. En varios de ellos se consignaba, por ejemplo, la violación blanca de cerca de 4.000 tratados de paz firmados por los indios... Pero tras esta muestra de la «revisión» moderna de una vieja mala conciencia quedaban miles de *westerns* donde el indio (o el mexicano) representaba arquetípicamente al villano.

Naturalmente, el problema de los rasgos violentos es más complejo que estos ejemplos más o menos sencillos donde se recogía la memoria de una conquista, un capítulo más de la expansión europea en los otros continentes, tan a menudo disfrazada de epopeya civilizadora o evangélica para ocultar sus verdaderos objetivos económicos. Sólo es una muestra de los rasgos icónicos del cine en un género enormemente vital y específicamente fílmico.

Pero resulta bastante arduo, en el cine, distinguir entre una violencia «positiva» y una negativa. Sus motivaciones son a veces oscuras, irracionales, aunque muchas veces aparezcan, precisamente, como medios de expresar un horror por las violencias humanas y sus clásicos acompañantes: el racismo, el miedo y las ansias de dominación. Hay muchas clases de violencias en el cine, desde las patológicas a las conscientes, desde las ideológicas a las concretamente visuales.

Filmes como *The Wild Bunch* (La patrulla de los inmorales), de Sam Peckinpah, o *Los perros de paja,* del mismo director, expresan al máximo esta ambigüedad fundamental. Peckinpah, Don Siegel *(Harry el sucio)* y otros realizadores parecidos justifican sus torrentes de sangre y vio-

lencia física diciendo que desean inspirar, por ese medio, un disgusto hacia ese tipo de excesos. Estas argumentaciones resultan menos convincentes si se analizan las componentes ideológicas de su obra.

Si se analizan las historias de la mayoría de los filmes de estos autores, no será fácil descubrir, por ejemplo, la descripción de sistemas de poder político o económico que ejerzan la violencia para perpetuarse o alcanzar el dominio. Se tratará siempre de injusticias individuales—o de un grupo—que provoca la reacción justa de otros individuos perjudicados. La solución, siempre, proviene de la mayor habilidad del «héroe» en el manejo de armas mortíferas. En suma, la aplicación de la ley del más fuerte y capaz, típica noción fascista. En el mejor de los casos estas obras muestran escepticismo ante sus propios héroes: como el detective Harry o los mercenarios de Peckinpah, se trata de *outsiders* que descreen de toda posibilidad de fraternidad humana.

Los rostros del cine violento

Una clasificación de la violencia cinematográfica tendría que partir de varios supuestos: éticos, estéticos, políticos, dramático-técnicos, psicológicos, económicos y hasta poéticos. La violencia puede ser un hecho mostrado «objetivamente» (¿qué signo en bruto, no elaborado, más terrible que un cotidiano reporte informativo de las noticias mundiales?) o un concepto expresado en la trama y el tema de un filme. El hecho y la circunstancia puede ser elaborado o manipulado: utilizado como arma ideológica, como atracción espectacular de índole dramática, como factor alienante o clarificador. En fin, la violencia tiene muchos rostros, como en la realidad. Incluso puede aparecer como una violencia ejercida contra el cine mismo, en cuanto lo inhibe de su liberación artística y su independencia.

Eticamente, puede discutirse (en la enorme variedad de filmes que incluyen o se inspiran en la violencia) si existe una manifestación de la misma que sea positiva o negativa, beneficiosa o perniciosa. Este tipo de dualismo siempre resulta confuso, además de simplista. En el fondo, elude la cuestión.

La definición más sencilla (y grata a toda censura) es la que dividiría la violencia cinematográfica en aquella que se justifica como parte de una situación dramática y la que es gratuita «apología» de la violencia en sí. Clasificación moral, insuficiente, a menudo hipócrita o ambigua. Es mejor, siempre en el plano ético, partir de dos presupuestos extremos: *a)* la violencia es siempre perniciosa; *b)* la violencia se justifica como autodefensa, en último extremo.

La primera posición, la «no violencia», el *Satyagraha* practicada por

Gandhi y sus seguidores en la India, presupone una enorme fortaleza espiritual tanto para ejercerla como para resistir a la violencia exterior. La historia, por desgracia, muestra que funciona solamente en casos muy particulares de conmoción colectiva muy unificada por una idea común y siempre que el enemigo (en el caso citado Inglaterra) se sienta práctica y moralmente débil para responder con una represión sangrienta. La creciente escalada de violencias experimentada en los últimos años comprobaría, sin embargo, que alguna salida no violenta deberá extenderse so pena de una destrucción a nivel planetario, cuando las posiciones humanitarias se ven cada vez más rebasadas por los hechos y por la virulenta tensión de fanatismos e intereses creados.

Hay pocos filmes que expresen directamente esta posición filosófica. La mayoría son más bien temas antibelicistas, y uno de ellos, *El arpa birmana,* de Kon Ichikawa, lo relaciona más explícitamente con la no violencia a través de la figura de un soldado que se convierte en monje budista. No deja de ser significativo (el caso de este filme japonés lo revela) que la mayoría de estas obras pacifistas contienen violencia en sumo grado, bajo la forma, claro está, de escenas especialmente horribles que muestran las consecuencias de la misma, de su destructivo e indiscriminado poder. Otros ejemplos de similar actitud son *La condición humana* y *Harakiri,* de Masaki Kobayashi. Pero en ellos, dolorosamente, se expone la derrota o la aniquilación de quienes luchan con armas pacíficas contra la injusticia y la opresión.

La otra actitud ética de la violencia que ha expresado cierto cine es la que la expone como recurso extremo para defenderse de la «violencia de arriba», ya sea estatal o de clase. Aunque el tema es demasiado fresco y universal como para reducirlo a una discusión cinematográfica, es necesario resumirlo prácticamente donde aparece. En muchos filmes latinoamericanos recientes (pero ya casi desaparecidos en sus posibilidades de difusión) esta noción se une a las teorías del cine político desde posiciones de labor mucho más arduas que las clásicas conmemoraciones de Eisenstein en *Potemkin.* Ese «tercer cine» surgido en América del Sur, la denuncia abarca el amplio espectro del colonialismo, la opresión de oligarquías locales y las formas de violencia física, psicológica y cultural ejercidos por el imperialismo de los países centrales desarrollados.

El coraje del pueblo, de Jorge Sanjinés (1971), es uno de sus más definidas formulaciones, ya que lleva consigo la fuerza de una verdad documentada. En realidad, éste es un filme antiviolento en el sentido estricto del término, ya que muestra simplemente (a través de testimonios y reconstrucciones dramáticas de sus sobrevivientes) la masacre de mineros bolivianos decidida para evitar movimientos pacíficos de protesta pacífica. En otras gamas del espectro debe incluirse en esta corriente

obras como *La hora de los hornos* (de los argentinos Solanas y Getino, 1969), los documentales cubanos de Santiago Alvarez y, en suma, todos los filmes que suman la noción de «cine comprometido», de ideologías revolucionarias.

No es necesario abundar en ejemplos para reconocer en estas obras un sentido que trata de situar la violencia como problema (a veces como arma política), formulado conscientemente. No existe, entonces, una explotación unilateral de situaciones violentas o extremas por su efecto dramático ni una «violación» subconsciente del espectador como en tantos especímenes de aventuras, espionaje o crímenes, cuya índole espectacular los califica suficientemente, sino una toma de posición ideológica, abierta a la razón. Contadas veces este cine comprometido, cuyo mayor peligro es caer en limitaciones dogmáticas (caso cubano), apela a la violencia como recurso «estético», que a sus creadores le parecería algo inmoral... Pero sí existe en sus mejores ejemplos un deseo de expresar una realidad con medios artísticamente austeros, sin efectismos.

Pero, a veces, esa estética surge. Glauber Rocha, el famoso realizador brasileño de *Dios y el diablo en la tierra del Sol, Tierra en trance* y *Antonio das Mortes,* al delinear su «Estética del hombre», señalaba: «... Y la más auténtica manifestación cultural del hombre es la violencia. La mendicidad, tradición venida de la piedad redentora y colonialista, ha sido la causa del estancamiento social, de la mistificación política y de la fanfarrona mentira cultural. El comportamiento normal de un hambriento es la violencia, pero la violencia de un hambriento no es primitivismo; la estética de la violencia, antes de ser primitiva, es revolucionaria, es el momento en que el colonizador se da cuenta de la existencia del colonizado». Y añade: «A pesar de todo, esta violencia no está impregnada de odio, sino de amor, aunque se trata de un amor brutal como la violencia misma, porque no es el amor de complacencia o de contemplación, sino el amor de acción, de transformación».

De modo que el cine latinoamericano o de otros países semejantemente pauperizados, que toma la violencia como fenómeno de acción y reacción ante un sistema de estructuras de sometimiento político, económico y cultural, estaría en las antípodas de cierta esquizofrenia agresiva que colma un gran sector de la producción comercial de los últimos tiempos.

Si excepcionalmente este cine alcanzaba trascendencia estética excepcional (los filmes citados, especialmente los barrocos y delirantes filmes de Glauber Rocha) era porque su verdad moral alcanzaba los registros de la poesía dentro de su sinceridad intrínseca. Sería el espíritu rebelde, anárquico, ateo y a la vez religioso (a la española) de Buñuel el que mejor expresa la violencia del mundo y los hombres (de la sociedad y sus

ritos) en obras como *El ángel exterminador, La vía láctea, Nazarín, El discreto encanto de la burguesía.* A la vez por la mezcla genial de un realismo rotundo y cruel con la inevitable parcela inconsciente que extrae del surrealismo.

La violencia puede ser no crueldad, puede no ser sádica, ya que el sadismo en arte (como en Sade) hace «filosófica» la crueldad. Las cargas inconscientes de crueldad que animan mucho cine actual, como dice Moravia, pueden ser signo de inmadurez, «falta de plenitud e inocencia». Sin embargo, sólo la razón puede hacerla madura, completa y culpable.

La violencia comercializada

Más allá del cine de militancia y propaganda o testimonio social, sectorizado por sus dificultades de difusión masiva, donde la violencia es denuncia o actitud ética, importa ahora la diferente actitud que adopta el cine y sus autores en el marco de la producción que llega habitualmente a la mayoría de los espectadores: el *show business.*

Habría que retornar, entonces, inevitablemente, al cine industria, que por su poder de difusión, sus contradicciones propias y las formas extremas que adopta ante el tema representa al máximo la manifestación de la violencia: la norteamericana.

Hemos citado ya un interesante ensayo de Jacques Grant[1] que incursiona sobre las causas profundas de la violencia cinematográfica en dicha producción fílmica. Asimismo importa el estudio acerca de las distintas formas que asumen sus filmes cuando se convierten en una denuncia de la violencia. Ya observamos cómo ésta resulta ambigua y poco clara en los casos de Peckinpah y Siegel, por ejemplo. En tanto Stanley Kubrick *(Dr. Insólito, La naranja mecánica),* Steven Spielberg *(Duel, Shugarland Express)* o Francis F. Coppola *(Apocalypsis Now)* la exponen concretamente como una manifestación siniestra, como una realidad totalmente despoetizada.

Dice Grant al respecto: «Hay, en efecto, una ambigüedad para el cine. Por un lado, la violencia es un tema eminentemente poético y no se podría excluir el placer estético de las obras que la glorifican; por otra parte, su denuncia enteramente recuperada contribuye a limpiar la buena conciencia norteamericana. Peckinpah y compañía gustan justificarse diciendo que rellenan al público de violencia para provocarle disgusto ante ella: no hacen más que mitridatismo. Podría ser, en cambio, Roger Corman, con su psicoanálisis salvaje, quien mejor haya captado el fenómeno. La casi totalidad de sus filmes, aun los menos logrados,

[1] En *Cinema 73,* núms. 178-179, París, 1973.

giran alrededor de las incertidumbres del hombre adulto en cuanto a su potencia viril. Obsesionado por la castración y, sobre todo, la captación (nieblas, telas de araña), pone radicalmente en tela de juicio la posición en que se considera el norteamericano como individuo en relación a la sociedad. No solamente, como lo indicaba *Targets,* de Peter Bogdanovich, la violencia está en cada uno de nosotros, sino que en cada uno de nosotros es que debe expresarse la necesidad de resistirla».

En cambio, y de hecho, son pocos los cineastas que expresen las raíces de la violencia como tema y no como emergente dramático (recordamos al azar *La sal de la tierra,* de Biberman, o *Johnny Get his Gun,* de Dalton Trumbo) de un mito ya fijo en la historia. Más bien, como en *Duel,* de Spielberg, o *Deliverance,* de John Boorman, lo que se revela es la angustia, el miedo ante un sistema creado. Son manifestaciones «viscerales» ante una locura individual que surge de un sentimiento general de inseguridad. Las relaciones entre la neurosis y el contexto social, como anota Grant, se tornan cada vez más paroxísticas en una época en que las esclerosis del mito se vuelven cada vez más visibles. (Recuérdese el caso real, entre muchos, del *Hijo de Sam.)*

Aún fuera de la corriente industrial, algunos pocos filmes de jóvenes (como *El asesinato de Fred Hampton,* documental colectivo, o *Punishment Park,* de Peter Watkins) formulan, en cambio, tesis claras y concretas. «No hay ya—escribe Grant en la nota citada—la denuncia satisfecha de la violencia; existe la manifestación y realización de una nueva violencia—de una contraviolencia—que desemboca en una formulación y en proposiciones políticas. La exactitud de la mira es tal que este tipo de filmes ha sido censurado *de facto* por los distribuidores comerciales americanos y que un ex vicepresidente (Spiro Agnew) haya calificado a sus autores de *eunucos* y *snobs.*»

Frente a este espectro de actitudes seriamente planteadas de la *protesta* estricta a la «mala conciencia» de los intelectuales, que suscita una crítica y un malestar profundo ante la sociedad violenta—espectro que da a muchas obras del cine norteamericano reciente una inusitada validez, tanto artística como ética—, están todas las estructuras tradicionales de filmes que exaltan la agresividad y la voluntad de poder en formas típicamente evasivas.

Casi redundante es la referencia a la serie de James Bond. Compendio singular de ciertas manifestaciones inquietantes de penetración psicológica que pueden alcanzarse a través de un espectáculo de masas alienante. El éxito de público que alcanzó otrora, gracias a su técnica brillante y al humor sofisticado que rodea a su invencible personaje, no ocultan sus precisas connotaciones fascistizantes. Las antiguas justificaciones morales que cubrían al viejo héroe del *western* o al solitario

detective particular (Phillip Marlowe de Chandler y las demás obras de Hammett que surtieron al mejor cine «negro») ya ni siquiera se esgrimen para Bond. Es un producto sistematizado (casi científico en sus «mensajes», como diría Mac Luhan) que prescinde de toda justificación para sus métodos de eliminar al enemigo por cualquier medio.

Como en otras producciones más recientes y sutiles (como que utilizan ciertas formas externas del cine «progresista» al estilo de *Easy Ryder),* los diversos Bond encubren su verdadero sentido (su metamensaje) bajo una imagen atractiva, la del elegante y atractivo triunfador, hábil con las mujeres y con las armas, aparentemente libre y sin ataduras, salvo su propia elección, vagamente patriótica. Es, sin embargo, un modelo inalcanzable para la identificación (salvo en su cinismo) para el ciudadano medio ansioso de seguridad y fascinado por el éxito que sólo le permite el consumo y la ensoñación vicaria, nunca la libertad.

Desde el origen de esa serie hasta la actualidad (Bond continúa, pero sin su brillantez original), el cine que describe la violencia bajo ropajes más o menos románticos y ficticios ha cedido el paso a productos cuya apariencia realista los convierte en casos muy sintomáticos, de lo que la escritora francesa Claire Clouzot llama «entretenimientos de propaganda» [2].

Un modelo de este tipo (aún más que el ambiguo *Mr. Majestik,* de Richard Fleisher) es *Walking Tall* (1973), de Phil Karlson. Fue un extraordinario éxito de público en Estados Unidos—hay que advertir que era un producto de bajos costes para consumo interno—y significativamente fue aplaudido en pueblos y ciudades del Sur, incluso en sectores muy populares. Su protagonista es un personaje real, el *sheriff* Buford Pusset, «héroe fascista por excelencia, campeón del orden y la represión» [3].

La historia de *Walking Tall* revive paso a paso la actuación de un campeón de fútbol americano que se hace elegir como *sheriff* en el condado de Mc Nairy para terminar con todos los vicios: prostitución, juego, contrabando, secuestros, etc. El filme—según subraya la citada Claire Clouzot—es de «una eficacia y una violencia diabólicas» y lo muestra como típico representante de las fuerzas sanas del país, resistiendo a repetidos atentados. Solo contra todos, Buford Pusset, armado de un garrote de dos metros de largo, grueso como un árbol (hay que anotar que Pusset es un hombre de contextura gigantesca), derriba el desorden y la corrupción en medio de un baño de sangre. La película mezcla ya la realidad y la ficción, la leyenda y la mitología. El verdadero Pusset

---

[2] CLAIRE CLOUZOT: «Voyage chez les flics, les rétrogrades et les possédés», *Ecran,* núm. 24, París.

[3] CLAIRE CLOUZOT: *Ibid.,* nota 2.

hizo la promoción de «su» filme exhibiendo su mandíbula artificial y sus seis operaciones de cirugía estética. El «héroe» ha sido ya objeto de tres *folk songs* sureñas y hay motivos: sufrió ocho atentados con pistolas, siete con puñales y su mujer fue asesinada. No es extraño que haya encontrado apoyo para lanzar su candidatura a la gobernación de Tennessee.

Esta mixtificación extrema del filme policial (cuyas aún modestas crudezas tenían como tipo a Mickey Spillane o las novelas de Handley Chase) no es más que el ejemplo característico de un género de larga tradición—recuérdese el clásico *Scarface,* de Hawks, en 1932—, pero que recién en épocas recientes alcanzó su climax de violencia. Porque junto a los filmes de inspiración fascista como *Walking Tall* aparecen los que simplemente denuncian la crisis de las sociedades desarrolladas modernas (drogas, crímenes, robos) en forma casi siempre sangrienta. Junto a ciertas alegorías más o menos líricas *(Bonnie & Clyde,* por ejemplo), la mayoría se limita a ennegrecer (a enrojecer más bien) la crónica del delito.

Algunos de ellos, como *Serpico* (de Sidney Lumet) se animaban honestamente a denunciar las conexiones de alto nivel entre el mundo del hampa y las mismas fuerzas del orden. El filme, basado en la historia real del teniente Serpico, no excluye al final un dato significativo: la corrupción policial y política no disminuye a pesar de la heroicidad solitaria del policía y las investigaciones de la comisión Knapp, creada al efecto. Pero Serpico, al contrario de Pusset, sabe que su actitud moral no modificará las cosas (como querían creer los antiguos modelos del género) y, amenazado por las represalias de sus colegas, se exilia en Suiza, donde vive actualmente. Como otros intentos serios de registrar este campo de la autoridad, la película de Lumet registra ciertos hechos nuevos del poder contemporáneo: la autonomía de ciertos organismos al servicio de una nación que llegan a convertirse (por su propia estructura) en un poder que controla el poder político para sus propios intereses.

En otro plano es el sentido de *Un ciudadano fuera de toda sospecha,* de Elio Petri, o de *Los tres días del cóndor,* acerca de los poderes de la CIA. Pero más allá de estas reflexiones serias sobre las sedes de la violencia, quizá adquieren mayor gravitación en los medios de comunicaciones masivas las centenas de productos rutinarios donde la agresión psicológica se ejerce cotidianamente con esa especie de «normalidad» que provoca la iteración constante. Más allá del cine, esta función la ejercen aún con mayor indefensión del espectador las series de televisión.

Esto, por otra parte, no hace sino renovar la vieja polémica de la influencia del cine como espectáculo. La existencia de censuras y de fuer-

tes intereses para encauzar su destino (y su control) como industria o como empresa de estado, demuestra que es un medio de comunicación y expresión que gravita sobre la mente y la conducta del hombre. Pero esa gravitación, tan temida o deseada, se manifiesta de modos muy diversos.

Parece posible que las obras de fundamentación política o social directa—desde las clásicas épicas eisenstenianas hasta la epopeya nazi de *El triunfo de la voluntad,* de Leni Riefenstahl—no ejerzan una influencia ideológica tan acentuada como se creyó, sobre todo en los grandes estratos de público. Precisamente porque a pesar de sus elementos emocionales están dirigidas ante todo a la conciencia y el razonamiento frente a sus mensajes. El mejor cine de vanguardia, tanto artístico como orientado a temas revolucionarios (los complejos y bellísimos filmes del húngaro Miklos Jancsó, como *Rapsodia húngara* o *Salmo rojo,* serían modélicos), ofrece a su receptor la posibilidad de elegir, interpretar o rechazar su mensaje. Al pedir una elección, respeta la libertad del espectador; a lo sumo, intenta convencer mediante las ideas.

En cambio, parece probable que el cine industrial medio (o el antiguo y algo archivado «cine de tesis» stalinista de los países del Este), forjado sobre ciertas pautas de consumo, contenga un poder de influencia mayor sobre los sectores más amplios que además se ven desprovistos, por razones más complejas, psicológicas y culturales, de las defensas críticas que puede oponer un espectador instruido al mensaje oculto, indirecto.

Desde un punto de vista social y psicológico, es evidente que el cine de «tesis» posee un menor poder de penetración (entre otras cosas suele ser aburrido) que el de «evasión». El cine «no comprometido», el que representa un entretenimiento, parece ser el que impone mejor una ideología dominante, modos de vida y costumbres. Un filme de evasión romántica como *Love Story,* un musical como *Fiebre del sábado a la noche* o un «comic» exaltado por la magia técnica de sus trucos, hace más por el sistema que representa y aprueba que una exhibición masiva de películas de propaganda directa, generalmente rechazadas por tediosas.

El cine publicitario conoce muy bien las leyes básicas de su efectividad: la repetición obsesiva del mensaje, la forma atractiva con la cual se envuelve el objeto a vender. Algo semejante ocurre en el enorme campo del *show business* clásico, cuya finalidad esencial, la ganancia, condiciona en gran parte sus temas y sus perspectivas.

Junto a esa producción masiva con pautas culturales codificadas para la alienación a través del subconsciente colectivo se alza otro capítulo frecuentemente siniestro: el dibujo animado infantil y sus correlatos en series televisivas noveladas. Su violencia latente o explícita ha sido de-

nunciada frecuentemente por educadores y psicólogos. Su manipulación interesada es probablemente más ominosa y agresiva que otras formas de violencia visual para adultos.

En este punto—y siempre recordando que a veces la realidad contemporánea ofrece conflictos más revulsivos que el cine más agresivo—vale la pena señalar que frente a esos condicionamientos espectaculares o burocráticos se alza a veces la fuerza creadora del artista o, si se quiere, el impacto imprevisible, necesario, de una rebelión consciente ante los componentes paralizantes, enfermos (o frustrados) de una superestructura de poder corrompida, de una sociedad en proceso de cambios imprevisibles.

Sexo y erotismo y violencia en manos de artistas como Buñuel, Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Ingmar Bergman o Dusan Makavejev (autor de un notable filme sobre la obra y vida de Wilhelm Reich) suelen ser elementos liberadores del hombre, como soñaron Artaud y Breton en los albores del surrealismo.

En manos de comerciantes sin imaginación, estos temas, que en el fondo son parte de la psiquis humana, probablemente causen menos daño a la moral individual de lo que se cree, que confronta la realidad cotidiana con un producto cuyo carácter repetitivo y rutinario es más peligroso que su ética inexistente.

No obstante, es probable que los productos del cine «sexy» o «porno» afecten más al buen gusto que a las costumbres. Pero ya se sabe que el buen gusto no es garantía de arte. Como en el problema de la violencia, los subproductos fílmicos del sexo son emergentes, no provocadores, de una sociedad en estado conflictivo.

Un analista objetivo por más que desee mantener una actitud científica (es decir, una honesta capacidad de comprender y explicar los fenómenos) puede sentirse a menudo impaciente, e incluso asqueado, ante productos más o menos sórdidos del cine falsamente erótico. O perturbado por las raíces profundas, inquietantes, que motivan el crecimiento actual del cine de la violencia gratuita.

A veces ambos componentes se unen en obras donde la violencia, la crueldad o la tortura son motores de excitación sexual.

Hemos citado ya en una nota anterior [4] esas peculiares características de la «eroducción» japonesa, donde la frustración sexual y complejos sentimientos de dominación han suscitado toda una corriente de filmes semipornográficos donde el placer se deriva de flagelaciones, sometimientos y muerte. Pero esta ominosa percepción de contenidos latentes de irracionalidad patológica se han manifestado en otras cinematografías.

[4] J. A. Mahieu: «Erotismo y violencia en el cine», *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 351, septiembre 1979.

Un ejemplo notorio sería *Portiere di note,* polémico filme de Liliana Cavani.

Hablando de su obra, que trata de las relaciones de amor-odio y dominación-sumisión entre un antiguo oficial SS alemán y una ex prisionera de campo de concentración, la cineasta italiana explicaba así el núcleo del tema: «Tenemos todos nosotros, dentro de sí, un *piccolo* de nazismo. Bien escondido. Basta que un gobierno abra las compuertas de esta parte de sombra para que le dé estado de existencia, la legalice, la monopolice, la utilice... Todos los crímenes se vuelven posibles, pues el régimen nazi no es la obra de un millar de locos o de monstruos. No es el resultado de un golpe de estado. Se ha impuesto a través de un hombre con el cual la gente, poco a poco, se ha identificado al reconocerse en él».

Esta tesis discutible, pero digna de tenerse en cuenta, puede asimilarse a gran parte de los aspectos positivos y negativos de las dos corrientes cinematográficas que se han estudiado hasta aquí. Más allá de los motivos políticos e industriales que pueden provocar un cine impregnado de violencia y sexo (irónicamente, el serio filme de la Cavani suscitó una secuela de subproductos ínfimos y abyectos sobre sádicos nazis torturando sexualmente a prisioneras) existen en el hombre suficientes bases subconscientes para que responda a su influencia. Quizá el más terrible testimonio de las relaciones profundas entre fascismo, sadismo y violencia sea el filme póstumo de Pasolini *Saló,* cuyas crudezas provocadoras de escándalo y prohibiciones no tenían sin duda intenciones pornográficas (la pornografía común tiene cada vez menos problemas), pero seguramente por eso, por sus connotaciones sobre el poder fascista y sus redivivas actuales, despertó tantas reacciones iracundas.

Como es posible advertir no es el cine, sino el mundo contemporáneo el responsable de las oscuras tendencias que representa. Y lo mejor que puede pedirse es que el cine como arte pueda, alguna vez, reflejar una humanidad donde la libertad, el amor y la justicia no sean tópicos ajenos a la realidad. Pero esto es otra historia.—*JOSE AGUSTIN MAHIEU* *(Cuesta de Santo Domingo, 4, 4.º dcha. MADRID-13).*

HACIA UNA LECTURA CONSECUENTE DE LA OBRA DE JEAN-ARTHUR RIMBAUD

L'amour est à réinventer.
Il a peut-être des secrets pour changer la vie.
Je m'entête affreusement à adorer la liberté libre.
Je suis esclave de mon baptême.
Je suis à toi, ô Nature, ô ma mère!
La vraie vie est absente.

J.-A. RIMBAUD

Hace aproximadamente un siglo que un adolescente, casi un niño, pero también casi un hombre, Jean-Arthur Rimbaud, renovaba, a través de la lengua francesa, buena parte del lenguaje poético occidental. Produce cierto estupor pensar que transcurrido un espacio tan respetable de tiempo, no haya en nuestra hermosa lengua ni una sola antología de las obras de este poeta preparada con un grado mínimo de seriedad y dedicación. No existe, por otra parte, que yo sepa, ni un solo estudio monográfico medianamente extenso sobre Rimbaud publicado por un escritor de habla hispana. Semejante hecho me desconcierta y me lleva a pensar, una vez más, que en el mundo literario nacional e incluso en el de lengua castellana allende nuestras fronteras, no se crean obras, sino prestigios; no se trabaja con rigor, sino con prisas; no se está atento al hueco cultural—por flagrante que éste sea—, sino a una especie de terrorismo de la cultura dictado por una moda caprichosa, lisonjera y caduca.

Mi desmesurado optimismo me llevaría a justificar, sólo en parte, el porqué de este escandaloso hueco cultural en la evidente dificultad que entraña la empresa de traducir a este poeta. «Rimbaud no se puede traducir», asegura tajantemente Hugo Friedrich en *Estructura de la lírica moderna;* pero Rimbaud no es intraducible, «por arduos e inaccesibles que puedan ser su estilo y su pensamiento» (señala con más tino Henry Miller en *El tiempo de los asesinos,* biografía del poeta); es, eso sí, dificilísimo de traducir y los intentos de cualquier estudioso que no esté realmente introducido en la geografía anímica rimbaudiana se reducirán a eso, a meros intentos. Rimbaud es, en último grado, traducible porque la mejor biografía que sobre él se pueda escribir se encuentra en su propia obra: en su ascendente poesía, en su complejísima prosa, en su confesional correspondencia. Y una poesía autobiográfica que se precie es una obra llena de significados que trascienden su personal arranque, de significados que es preciso develar para—sin forzarlos—hacerlos así colectivos,

sociales. Sólo en su período literario final, representado por *Iluminaciones,* su acerbada crítica, su embelesamiento maravilloso, su monólogo desgarrador, se convertirán en mágica tercera persona, puramente descriptiva, la mayoría de las veces, de un universo circundante—vencedor del poeta-individuo, concepción ésta tremendamente romántica—, de un mundo que va de lo concreto a lo esotérico, pero de un mundo cuyas raíces más importantes estaban ya echadas en «Sol y carne» (1870) y gran parte de sus primeros poemas.

Ruptura de una cosmología

El caso Rimbaud, personalísimo, extraño en unas primeras lecturas, fuente de las más diversas y divergentes interpretaciones (muchas de ellas influidas por un vergonzoso e indefendible proselitismo: de ahí el sólido valor de las investigaciones acerca del mito Rimbaud realizadas por René Etiemble), encuentra—insistimos—casi todos los porqués en sus propios testimonios escritos. Extractando al máximo permisible sus textos, su problema poético fundamental se convierte en la tragedia misma del arte moderno, tragedia que ya Schiller, a finales del siglo XVIII, presintió con encomiable concisión. En su tratado *Über naive und sentimentalische Dichtung* (citado por Luckás en su trabajo «La teoría de Schiller sobre la literatura moderna»), se distinguen dos tipos de poetas: los que están de acuerdo y forman una unidad con la naturaleza—en este afortunado campo se halla el propio Schiller—y aquellos que únicamente buscan, sin encontrarla del todo, esa unidad con la naturaleza. Reduciendo más, si cabe, esta síntesis, reparamos en que el primer grupo viene formado por la pléyade de artistas de la antigüedad clásica (y tanto un Schiller como un Goethe, a través de su profunda formación clásica y de su notoria sensibilidad del pasado, se sentían conscientemente clásicos), mientras que el segundo lo constituyen los creadores modernos, prologados por filósofos tan distintos como Swedenborg, Rousseau y Kierkegaard, o por videntes de la talla de Blake, Diderot o Novalis, de los que Rimbaud es consecuencia previsible.

Luckás, en la más famosa de sus obras de juventud, *Teoría de la novela,* define con claridad el mundo que rodea al artista clásico y que le invita a una creación acorde con ese universo circundante: «el griego —y la helenidad sintetiza lo más valioso de la cultura occidental—no conoce sino respuestas, no preguntas; soluciones—tal vez enigmáticas—, pero no enigmas; formas, pero no caos. Es más acá de la *paradoja* donde él traza un círculo estructurando las formas y todo lo que, desde que la paradoja ha devenido actual, no podría conducir sino a la trivialidad

misma, lo lleva a la *perfección*». Si me he permitido subrayar los términos «paradoja» y «perfección» es porque, en el mundo clásico, la ausencia de aquélla y la persencia total de ésta delimitan su campo más puro. La pregunta, el caos, la paradoja misma, el constante desasosiego producido por la imperfección (defecto para Leonardo, virtud para Miguel Angel), van a ser, por el contrario, caracteres esenciales de la obra moderna. «Hemos descubierto—prosigue Luckás—que el espíritu es creador, y por eso, para nosotros, los arquetipos han perdido definitivamente su evidencia objetiva, y nuestro pensamiento sigue en lo sucesivo el camino infinito de la aproximación siempre inacabada.» Pero volvamos a la primera cita y fijemos nuestra atención en un concepto que Luckás ha deslizado con suma habilidad: ese «círculo» que estructura las formas y proporciona, incluso al artista moderno (« ¡Oh la Omega, rayo violeta de sus Ojos! », reza el último verso de «Vocales», sin duda el soneto más conocido de Rimbaud), la tranquilizadora y utópica fusión con la naturaleza, con lo que al fin es la realidad para Rimbaud.

Desequilibrio y modernidad

El poeta moderno, condenado al desequilibrio, reniega de todos los soportes espirituales que siguen en Occidente a la antigüedad clásica; al despreciar la justificación cristiana necesita, paradójicamente, un ángulo que complete su círculo protector, ya que, finalmente, de una manera u otra, aceptando o rechazando, el creador sucumbirá casi siempre ante ese círculo simbólico, denomínese estructuración o explicación del mundo.

Albert Camus alcanza a ver, en *L'homme révolté,* el problema con mucha más nitidez que nosotros cuando dice: «Hawthorne ha podido escribir de Melville que, incrédulo, no sabía apoyarse en la incredulidad. Lo mismo podemos decir de estos poetas—y aquí podríamos situar, añadimos nosotros, a Rimbaud o a su contemporáneo Lautréamont—lanzados a la conquista del cielo, que queriendo derribar todo, afirmaron al mismo tiempo su *nostalgia desesperada de un orden.* En una última contradicción quisieron obtener razón de la sinrazón y hacer de lo irracional un método. Estos grandes herederos del romanticismo pretendieron hacer la poesía ejemplar y encontrar, en lo que tenía de más desgarrador, la verdadera vida. *Divinizaron la blasfemia y transformaron la poesía en experiencia y en medio de acción.*» Se trata, pues, como dirá a continuación Camus, de «restaurar la razón por medio de la aventura irracional», de «reencontrar el orden a fuerza de desorden» (frases tan milimétricamente exactas a las que registra Rimbaud en sus «Cartas del vidente»). Pero intentar tamaña aventura es empresa de titanes y la ma-

yoría de estos artistas, predecesores del surrealismo, hallarán en su búsqueda la locura, el fracaso, el silencio, la muerte.

Antes, el creador poseía la alegría, el consuelo, el orgullo de lo acabado (sentimientos que incluso experimentará momentáneamente el propio Rimbaud en el verano de 1871 tras la composición de «El barco ebrio», poema redondo, de una rara perfección, que le llevará a considerarlo en público como una obra maestra). Ahora, en su emancipación, en su espíritu crítico e insatisfecho, en su rabia anticonformista, el poeta experimenta las dimensiones del vacío, el barro que sustenta muchos de los mitos, la absoluta injusticia del mundo, el daño de ese vacío. Destruye, quema, se conmueve, desgarra, escupe, llena el oro bendecido de excrementos humanos—demasiado humanos, dirá Nietzsche—y persigue trabajosamente un nuevo orden; busca la unidad dentro del desorden y la fragmentación del mundo.

Rimbaud, por su parte, intentará la persecución de esa unidad, presente en la antigüedad clásica, de esa fusión del hombre con la naturaleza deshecha por el cristianismo («Siento una ley en mis miembros que contradice la ley de mi mente, que me arrastra a la ley del pecado (...); la carne lucha contra el espíritu, y el espíritu contra la carne. Los que son de Cristo han crucificado la carne con sus vicios y concupiscencias», proclama San Pablo en su *Epístola a los Romanos).*

Una ilusión llamada cristiandad

Cristianismo y vida son para Rimbaud dos términos antagónicos. Al igual que para Michelet *(La bruja)* y Eliphas Lévi *(Histoire de la magie),* éste representa el bostezo de egoístas y amodorradas generaciones, la aniquilación—por extraño que parezca—de las fuerzas del corazón humano. Rimbaud ve en él una especie de tiranía blanca, de la que, sin embargo, no se podrá liberar hasta que no rompa definitivamente con sus verdaderas inquietudes literarias, con sus ardientes deseos por «cambiar la vida». «La totalidad de mi trabajo como escritor—resalta Kierkegaard en su obra *Mi punto de vista*—se relaciona con el cristianismo, con el problema de 'llegar a ser cristiano', *con una polémica directa o indirecta contra la monstruosa ilusión que llamamos Cristiandad»;* Rimbaud va a entablar una violenta polémica contra el cristianismo y elegirá por arma el ataque, un ataque despiadado, la blasfemia divinizada a la que aludía Camus y que no será otra cosa que la poesía, *su* poesía.

Durante cinco años, convertido en poeta demiúrgico, hará—como casi todo artista moderno—de la poesía una religión, será el sumo sacerdote de su escalofriante rito poético, encarnado en su conocida etapa de

la videncia. Será protagonista de una lucha ininterrumpida contra su gran enemigo, Cristo, «ladrón eterno de energías» («Las Primeras Comuniones»); no pensará, como Nietzsche en su *Zaratustra,* en sustituir los libros sagrados: se limitará a desacreditarlos *(Proses évangeliques),* a injuriarlos («El hombre justo», «Los pobres en la Iglesia», a añorar los tiempos en los que el hombre no estaba escindido entre el bien y el mal, en que el hombre no era un continuo enemigo de sí mismo.

(Uno de los más grandes acontecimientos de la poesía del siglo XIX es el estallido de esa dualidad, que desde hacía tantos siglos el cristianismo había impuesto al hombre occidental. La poesía del siglo XIX, en todas sus manifestaciones, comienza a explorar ese «otro» que habita en nosotros mismos, ese «otro»—producto cultural—que está en perpetua contradicción con nosotros mismos.)

Es en «Sol y carne», uno de los primeros poemas de Rimbaud, donde queda esbozado todo su mundo poético, vital por añadidura—en este escritor vida y literatura aparecen siempre fundidas, rabiosamente identificadas—, y que se basa en un principio tan sencillo, tan elemental, como lo es la comunión del hombre con la naturaleza, con la tierra, con su propio cuerpo.

Sol y carne

El poeta anhela, en «Sol y carne» (título que resume la obra entera de Rimbaud: «sol», es decir, claridad, iluminación; «carne», en su sentido telúrico más amplio, en su connotación física más total), «los tiempos de la juventud antigua», los antropomórficos «dioses que mordían de amor la corteza de las ramas»—surge el amor en una imagen concretísima, el amor, el gran sueño despierto de Rimbaud—, aquellos dioses que modulaban igualmente «un gran himno de amor», la naturaleza viviente cuya tierra acunaba al hombre. Entonces, «el hombre era casto y dulce»: «casto», porque la noción de pecado le era desconocida; «dulce», porque el término *bondad,* opuesto al de *maldad,* le resultaba lejano, integrado como estaba en la madre naturaleza. El hombre era asimismo—continúa el poeta—niño y fuerte; dos condiciones *sine qua non* para Rimbaud en el momento de iniciar su impresionante tarea poética. « ¡Los débiles se pondrían a pensar en la primera letra del alfabeto y echarían a rodar hacia la locura! », dice Rimbaud en su carta a Paul Demeny del 15 de mayo. Y André Breton, en su artículo «Límites no fronterizos del surrealismo», testificará más tarde: «Una obra de arte digna de ese nombre es la que nos hace recobrar la frescura de la infancia». En aquel

mundo paradisíaco, «el Sol» es «Hogar de ternura y de vida». La carne no batalla contra la carne; la carne, gratificada, participa de la carne.

Pero el hombre, engañado por una religión que relega y mortifica el cuerpo, que destruye su lógica unión con la naturaleza, creerá falsamente conocer las cosas, minimizadas por la ambiciosa idea de la eternidad. La duda, «melancólico pájaro», como la bautiza el poeta, hasta entonces inexistente, le golpeará con su ala. La contradicción, de manos del cristianismo, oscurecerá la tierra:

¡Oh! Es amargo el camino
desde que el otro Dios nos encadena a su cruz,

clamará el poeta. El hombre será ahora «grotesco y triste»; «ya no es casto», se lamenta, «porque ha encogido (...)/su Olímpico cuerpo en las sucias servidumbres». Y la servidumbre más sucia para Rimbaud es la esperanza de la vida ultraterrena:

¡Sí, quiere vivir, tras la muerte incluso,
entre los lívidos esqueletos, insultando la hermosura primera!

El hombre ha empeñado su vida en la tierra pensando comprar, a ese fatal precio, una vida más allá de la muerte. Ha nacido con ello el funerario gran banco de la Cristiandad, donde se abre una penosa cuenta corriente contra la vida. El poeta no puede soportar la idea de una realidad tan engañosa, no puede soportar el espejismo, no puede soportar la idea de un hermoso cuerpo:

el bello cuerpo de veinte años que debería ir desnudo,

como lo evoca en «Las hermanas de caridad», entregado a otra cosa que no sea su disolución en la tierra, en esa naturaleza santa que tanto ha amado. La muerte no es para Rimbaud sino el complemento necesario de la vida; puede convertirse, sí, en pañuelo de las lágrimas de una vida destrozada por la antinomia cristiana (como sucede en «Las Primeras Comuniones» y «Las hermanas de caridad»); como el primer Freud mostró, el deseo de muerte no oculta más que un deseo de vida, mas no de eternidad, puesto que eternidad y vida son términos contrapuestos, irreconciliables. Sin embargo, el hombre, oprimido, sopesa sus deseos con las posibilidades de una eterna condenación, se convierte en una bestia de carga rodeada de orejeras y de todo tipo de parapetos; ya no amará la vida, pues su ambición—he ahí para el poeta uno de los grandes errores del cristianismo—estará puesta en la *otra* vida.

Los intentos de Rimbaud por «cambiar la vida» arrancan tal vez de la moral cristiana—que marcará indeleblemente toda su vida y toda su

producción poética: «Soy esclavo del bautismo», reconocerá en *Una temporada en el infierno*—, pero los medios empleados y su finalidad son diametralmente distintos; Rimbaud hablará de «cambiar de vida» pensando en intensificarla, en que reine en ella el amor, «llamada de vida y canto de acción» («Las hermanas de caridad»). Un amor, por consiguiente, verdadero, fecundo, sin restricciones (¿qué decir de *l'amour fou* de los surrealistas, hijos directísimos del poeta?), un amor fuera de cualquier gratificación ultraterrena, y todo esto en función de que el hombre avive sus sentidos, los utilice, los multiplique, para que el hombre llegue, a través de ellos, a un conocimiento más dilatado de sí mismo («El primer estudio del hombre que quiere ser poeta en su propio conocimiento», sentencia en la aludida carta a Demeny, más conocida bajo el genérico de «Carta del vidente») y, por ende, de la plegada, escurridiza, «rugosa» —como la llamará—realidad. Hay, en muchos de los poemas de Rimbaud, una carga tal de intensidad, que los sentidos, aumentados, despiertos, alcanzan un estado de rebosante plenitud, nos manifiestan aspectos maravillosos e insólitos de la naturaleza. Partiendo de lo real, el poeta llega a lo maravilloso; pero lo maravilloso ya estaba implícito en lo real: faltaba sólo descubrirlo.

Dentro de la farsa en la cual se transforma ese mundo exclusivizado por el cristianismo, la mujer tiene también su papel que desarrollar. La mujer va a convertirse en el mito medianero de las gracias celestiales; víctima de una mitología que reposa en su papel de virgen y madre, de eficientísima esposa, el cristianismo se apodera de ella en la obra de Rimbaud (léase detenidamente «Las Primeras Comuniones» o la historia de una esclavitud), erigiéndose en tirano de un ser humano que puede asimismo ser poeta, creador (Rimbaud nos lo atestigua en su carta a Demeny). Parodiando la mitología femenina cristiana, escribirá el poeta en «Sol y carne»:

—Y el Idolo donde pusiste tanta inocencia,
donde divinizaste nuestra arcilla, la Mujer,
a fin de que el Hombre pudiera iluminar su pobre alma
y ascender, lentamente, en un inmenso amor,
de la prisión celeste a la belleza del día,
¡la mujer ya no sabe ni ser cortesana!

Estamos ante la Virgen del cristianismo, ante ese mito tan alejado de la realidad y cuya localización tanto daño va a hacer al poeta; éste contrapondrá, pasado el tiempo, a esa virgen delicada y etérea de los altares, la imagen dura y correosa de Juana María, su heroína comunera, esa mujer de carne y hueso a cuyas manos va a dedicar uno de sus poemas más emocionantes: «Las manos de Juana María». El adolescente de la

sexualidad desviada, aquel que en «Antiguo»—uno de los más bellos poemas de *Iluminaciones*—evoca con avaricia el hermafroditismo pagano, clamará continua y desgarradoramente por la mujer-compañera, por la mujer-acción; clamor inútil en un mundo (el finisecular, el nuestro en muchos sentidos) dominado, valga la paradoja, por la mujer-esclava, por la mujer-pasión.

«Sol y carne» unifica pasado, presente y futuro. Es una elegía luminosa al pasado feliz del panteísmo clásico, una radiografía de un presente—su presente—maniatado por el cristianismo y un conmovedor canto—en la línea de los grandes cuadros progresistas de su maestro Victor Hugo—a un futuro donde el hombre, liberado de ataduras ancestrales, liberado del cainismo que consumía a Leconte de Lisle, a su admirado Baudelaire y en ocasiones al mismo Rimbaud, encontrará el camino de los porqués. Es, ante todo, la búsqueda de una nueva redención—palabra profusamente usada por nuestro profeta—fundamentada en el esplendor de la carne, de la carne vivificada. Es, por último, una gran parada mitológica donde los dioses no son sordos ni ajenos a los sufrimientos humanos, sino que, por el contrario, « ¡escuchan al hombre y al mundo infinito! ».

Persecución de un nuevo orden

Un nuevo orden: he aquí la máxima primordial de Rimbaud. Una nueva estructura, una nueva sociedad fundamentada en la búsqueda absoluta de la libertad. «Libertad libre», especifica el poeta en una carta fechada en 1870, adjetivando la palabra para hallar de nuevo—dolorosa paradoja—su sustantividad perdida. Rimbaud sbe que el uso, a lo largo de los tiempos, ha hecho de la palabra un tópico, un signo desprovisto de significación, y él se va a encargar de liberar al mineral palabra de la ganga del pasado. Rimbaud intuye que la persecución de esa «libertad libre» se paga muy cara. El lo pagará con un silencio precoz y una muerte temprana: abandona la literatura a los diecinueve años, justo en el instante en que se da cuenta, de una vez por todas, de que la literatura es incapaz de cambiar directamente la vida, de que el pensamiento no mueve a veces montañas, de que su literatura no le lleva siempre a ese coito incesante y maravilloso con la utópica, con la «arrebatadora libertad», como denominará a este su adorado vocablo en «Los poetas de siete años». Toda su obra y parte considerable de su vida será una lucha constante contra los principios que le quisieran inculcar en su infancia y primera adolescencia, principios que atentaban por sistema contra su querida libertad. « ¡Qué me importa a mí que Alejandro haya sido célebre!

¿Qué mal les he hecho para que arrojen al suplicio?», protestará a los ocho años en «Prólogo», el primer texto que conservamos de su infancia. Familia, trabajo, religión, patria, se transforman ante él en conceptos que es necesario destruir para no perecer bajo sus garras. Durante su vida entera va a procurar, sin conseguirlo (sus regresos al hogar tras sus consiguientes escapadas juveniles y, sobre todo, su abundante correspondencia africana a su madre y hermana así nos lo demuestran), huir de una madre autoritaria e intolerante—*mother,* la llamará, empleando otra lengua para ahuyentar el peligro—, de una madre temerosa, fuertemente traumatizada (su marido, el pendenciero capitán de infantería Frédéric Rimbaud, la dejará cuando apenas tenga Arthur diez años), ofuscada por hacer de su hijo lo que la burguesía entiende por «un hombre de provecho». Desde el inicio de su producción literaria, Arthur acusa palpablemente ese desajuste afectivo.

Su primer poema publicado, «Los aguinaldos de los huérfanos», se convierte en una delicada elegía a la presencia materna, sentida desde el lado opuesto: desde la ausencia. «Yo era el más amado», confiesa Arthur en «Prólogo», distorsionando la realidad al tiempo que anhela fervorosamente ese calor que escasea en una familia al borde del desastre. Habrá que leer al terrible Rimbaud, al azote de la burguesía, suspirando, a sus quince años—edad en la que escribe «Los aguinaldos» por la «lícita alegría» que proporciona un hogar regido por el amor, no por la frustración. A partir de entonces escapará una y otra vez de casa para volver de nuevo a ella; incluso tras su larga etapa africana, el más ardiente deseo de un Rimbaud hecho dudoso comerciante y valiente explorador será, como el de su «Barco ebrio», «regresar a la Europa de los antiguos parapetos», volver a Occidente, a Francia, esa patria que le causaba horror («Tengo horror a la patria», constataba en «Mala sangre»), a su aborrecido hogar de antaño, para fundar otro hogar, para concebir en una mujer que ni siquiera conoce un hijo y delegar en él—como un hombre ya fatigado de sí mismo—distintas ilusiones y esperanzas de aquellas que le hicieran vibrar y sufrir en su etapa poética.

Dice Herbert Marcuse, en «La doctrina de los instintos y la libertad», que el único objetivo de la existencia para el hombre moderno es el trabajo: «y el trabajo es generalmente un trabajo extraño». « ¡Trabajar ahora, nunca, nunca; estoy en huelga! », escribe Rimbaud a su profesor Georges Izambard el 13 de mayo de 1871, mientras piensa en el propio trabajo de Izambard, en el trabajo de un hombre que, perteneciente al cuerpo docente del Estado, «anda por el buen carril». Ese oficio, como cualquier otro socialmente reconocido, le parece embrutecedor al poeta; mas, pese a ello, terminará siendo, tras su renuncia total a la literatura, un mercenario—cierto que ejerciendo un trabajo más bien insólito reali-

zado a miles de kilómetros de Francia—que perseguirá infatigablemente el dinero hasta poner repetidas veces en peligro su salud. Vicent Van Gogh escribía en 1880 desde Wasmes a su hermano Théo: «¿A quién podría yo ser útil de alguna manera?» Rimbaud, que odiaba la inútil inutilidad de los trabajos considerados socialmente útiles, consagrará en su período literario todas sus energías a la búsqueda de una literatura útil, activa, capaz de «cambiar la vida» (Marx coincidiría, en parte, por estas fechas, con Rimbaud al proclamar: «Nosotros no queremos comprender el mundo, queremos transformarlo.»)

Jamás poeta alguno, en tan escaso período de tiempo (de 1870 a 1874), creó con tal fuerza y vigor obra literaria semejante. Con un esfuerzo sobrehumano, se dedicará a ese trabajo, que no contribuye a hacer del individuo la bestia de carga que se ocupará de ordeñar puntualmente el capitalismo, sino que se encamina al conocimiento directo del hombre, al desarrollo máximo de sus posibilidades receptivas, de sus facultades creadoras. La senda hacia lo que se llamará, dentro de la obra rimbaudiana, *Etapa de la videncia,* la había abierto en Francia Baudelaire en *Les Paradis Artificiels.* Este, como la mayor parte de los románticos, cedió a la tentación del engelismo para salir de un mundo *où l'action n'est pas la soeur du rêve.* Rimbaud, partiendo del ejemplo de Baudelaire («Baudelaire es el primer vidente, rey de poetas, *un verdadero Dios»,* confiesa en la carta a Demeny después de haber anatematizado a todo el primer romanticismo, del que sólo salva, a medias, al viejo Hugo), prepotenciará lo mejor del segundo romanticismo, superándolo y abriendo vías inusitadas al futuro. Pero no seamos ingenuos creyendo que la referencia a *Les Paradis Artificiels* nos explica, a base de los productos alucinógenos, la etapa fundamental de Rimbaud. Como dice Sepharita en *La recherche de l'Absolu,* «los milagros están dentro de nosotros, no fuera», y el admirable trabajo de Rimbaud resulta profundamente interior.

«Seré un trabajador», «ahora (...) trabajo para volverme *vidente»,* escribe en la citada carta a Izambard. «Los sufrimientos son enormes —continúa—, pero hay que ser fuerte, haber nacido poeta», y en la carta que envía dos días más tarde a Demeny nos informa que «el poeta se hace *vidente* por un largo, inmenso y razonado *desarreglo* de *todos los sentidos.* Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura; busca por sí mismo, agota en él todos los venenos, para no guardar más que las quintaesencias. Inefable tortura para la que se necesita toda la fe, toda la fuerza sobrehumana, en la que llega a ser entre todos el gran enfermo, el gran criminal, el gran maldito—¡y el Supremo Sabio!—. ¡Pues llega a lo *desconocido!».* Estamos ante la gran meta del poeta iluminista, que, a partir de Rimbaud, encontrará más abierta la ruta apun-

tada por Baudelaire, y ahora recorrida, explorada, en parte, por este infatigable explorador de la mente y el corazón humano. El poeta, a través de su tarea ciclópea, no sólo corregirá a Dios, como indica Saint-Pol-Roux, el poeta será «verdaderamente—puntualiza Rimbaud—ladrón de fuego», moderno Prometeo que robe el fuego de la vida a los dioses (en varios de sus poemas, Rimbaud anota la palabra *poeta* con mayúscula, como la de *mujer*—« ¡será poeta ella también! »—exclama—, concediéndole plenas facultades demiúrgicas y proféticas: «Mis palabras son oráculo», concreta).

Su inmenso trabajo, fallido a medias a causa de la impaciencia, radica en la persecución de una lengua universal (« ¡llegará el tiempo de un lenguaje universal! »), de una lengua que «será del alma para el alma, resumiendo todo: perfumes, sonidos, colores, el pensamiento agarrando al pensamiento y atrayéndole. El poeta—adelanta Rimbaud—definiría la cantidad de lo desconocido que se despierta en su tiempo dentro del alma universal: ¡daría algo más que la fórmula de su pensamiento, que la notación de su *marcha hacia el progreso!* ¡Enormidad convirtiéndose en norma, aspirada por todos, sería en verdad *un multiplicador de progresos!*». Este es el trabajo para Rimbaud, una explosión, una revolución conseguida tras el más arduo y fatigoso entrenamiento; por eso, por este único motivo, Rimbaud admira a los santos: por lo colosal, aunque insensato (pero él lo olvida entonces), de su esfuerzo.

La acusación que Breton hace a Rimbaud en su *Manifiesto surrealista* («cabe preguntarse a *quién* pretendía Rimbaud desanimar al amenazar con el embrutecimiento y la locura a cuantos pudieran seguir sus pasos»; recuerde ahora el lector el momento, ya evocado, en que Rimbaud se refiere en su carta a Demeny a la obligada fortaleza del poeta) carece de toda justificación precisamente cuando, líneas antes y en la carta aludida, el poeta había dejado bien sentada su opinión al respecto, no importándole en exceso que sus esfuerzos no se vieran recompensados por resultados positivos (« ¡que reviente en su salto por las cosas inauditas e innombrables! »), sino confiando absolutamente en la llegada de «otros horribles trabajadores; (que) empezarán por los horizontes donde el otro se ha hundido».

En estos momentos no nos debe importar con exceso lo que llamó luego su fracaso, el relativo fracaso de sus tentativas de iluminismo social. Rimbaud fue un fabuloso quemador de etapas y un lucidísimo premonitor del porvenir; terminó con los ambiciosos proyectos de su etapa de videncia antes siquiera de recoger los mejores frutos, que vendrían, dos, tres años más tarde *(Iluminaciones)*, cuando ya había olvidado, en principio, su experiencia de vidente. Reparando en su trayectoria, parece como si hubiera querido apurar al máximo todas sus energías poéticas

antes de alcanzar la edad adulta, como si creyera que el individuo sólo puede llegar a ser poeta en el paso de la adolescencia a la tantas veces conformista madurez; años después, en «Obreros» *(Iluminaciones)*, evocaba: «El Sur me recordaba los miserables incidentes de mi infancia, mis desesperaciones de estío, la *horrible* cantidad de fuerza y de ciencia que la suerte ha alejado siempre de mí.»

Una vez escriba «El barco ebrio» (premonición de su futuro, viva y triste descripción de su etapa de videncia), su lamento se extenderá por el serenísimo período—de nuevo la paradoja—de sus últimos poemas y canciones. Su posterior silencio ya se esboza allí magistralmente. En «Edad de oro», nos dice: «Vive y abandona al fuego/el oscuro infortunio», es decir, su abortado intento de «cambiar la vida» por mediación del verbo poético. En este mismo poema y en casi todas las delicadísimas canciones de ese período, el poeta, el hombre, se disolverá en una naturaleza que hay que aceptar antes que comprender. Por fin, creerá hallar, en su amor por Paul Verlaine (« ¡Este hechizo—canta en '¡Oh estaciones, oh castillos!'—tomó cuerpo y alma/y dispersó todo esfuerzo! »), la solución a sus costantes desvelos; pero ese amor, dulce inicialmente, se convertirá en la amarga fruta que dará origen a *Una temporada en el infierno*. Tal vez, de no haber escrito esa obra—liberadora en su ardorosa desesperación—, Rimbaud hubiera acabado con su vida, además de con la literatura. Por fortuna no fue así y después completará sus *Iluminaciones*, cuya lectura justifica con creces la aseveración de Roland Barthes cuando declara que Rimbaud, no Baudelaire, es el primer poeta moderno. No en vano nos había confesado en su carta a Demeny que «la poesía ya no pondrá ritmo a la acción; ella estará por delante».

PUNTUALIZACIONES FINALES

¿Por qué la obra de este niño genial no se continuó como la de otros videntes de finales del siglo XIX si no fue interrumpida por la muerte programada (Lautréamont, Alfred Jarry) o por la locura misma (Nietzsche)? ¿Por qué permitir que la historia le acusara de su deserción consciente de la literatura cuando apenas contaba veinte años? ¿Por qué pasó del éxtasis a la explosión para finalidad en una magnífica desintegración en la naturaleza y el silencio?

Invirtiendo el orden de una lúcida frase del *Eclesiastés*, podríamos señalar—volviendo al principio de estas líneas—que hay una época para hablar y otra para permanecer callado. Parafraseando a Kierkegaard, Rimbaud completa la dialéctica total del escritor: «Lo religioso—escribe en *Mi punto de vista*—está presente desde el comienzo; inversamente,

lo estético está presente otra vez en el último momento.» Las *Iluminaciones,* henchidas de sensaciones e ideas, de recapitulaciones incluso («Saldo»), inciden en el encuentro estético mentado, además de que logran—por aplicar esttas palabras de Wagner sobre la poesía del porvenir—«anticipar en su visión el estado configurado de un mundo todavía sin formación» *(La poesía y la música en el drama del futuro).* Para un poeta de la pureza de Rimbaud no queda nada más que mostrar, pues detrás de lo mostrado sólo cabe la repetición, la técnica del encubrimiento. Y Rimbaud enmudece. A partir de entonces ni una palabra, ni una línea fuera de su abundante correspondencia familiar y comercial; únicamente un dudoso arrepentimiento, una cínica disculpa: «Por fin, pediré perdón por haberme alimentado de mentiras.» Y ahí le acribillará la historia. Rimbaud acabará su vida literaria menospreciando lo más sagrado para él, la literatura (y en Rimbaud, literatura debe ser necesariamente libertad), porque ésta no ha sido capaz de «cambiar la vida», de disolver en la realidad—no en la sublimación—el pesado granito del pasado. Es así que dejará Europa, irá al «Oriente de la sabiduría primitiva y eterna»—como había adivinado en cierta ocasión—, se revestirá con la máscara de hierro de la burguesía, «perseguirá el oro, será mezclado en los asuntos políticos. Salvado» *(Una temporada en el infierno).*

En el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), André Breton, revisando antiguos ídolos, dice a propósito de Rimbaud: «De nada sirve volver a discutir el caso Rimbaud: Rimbaud se equivocó, y quiso que también nosotros nos engañáramos con respecto a él. Ante nosotros, Rimbaud es culpable de no haber impedido tajantemente ciertas interpretaciones que deshonran su pensamiento, al estilo de las de Claudel.» Breton (que seis años antes, en el primer *Manifiesto,* había escrito: Rimbaud es surrealista en la vida práctica y en todo») no puede acusar a Rimbaud de la serie de interpretaciones erróneas que después harían los lectores de una obra rica, extensa en su mínima duración temporal, difícil y complejísima en su agudo dramatismo. Posiciones como las de Henry Miller y Claudel, a quien, según declaró en repetidas ocasiones, la obra de Rimbaud le fue decisiva en el momento de su conversión al catolicismo, son chocantes y, desde luego, personalísimas. Puestos en la ingrata e injustificada labor de buscar culpables, al único que se podría acusar de ceguera sería al mismo Claudel, pues si contra algo luchó Rimbaud a lo largo de toda su trayectoria fue contra la cultura cristiana, contra la nueva moral que el cristianismo impuso en la tierra. Como tantos otros, Claudel piensa asimismo en la conversión *in extremis* de Rimbaud cuando, en su lecho mortuorio, desahuciado desde hacía días por los médicos, perdido totalmente el conocimiento, accede ante las presiones de su familia y del sacerdote a una confesión postrera. En esas circuns-

tancias, seamos claros, un representante de lencería también le hubiera vendido sus modelos más caprichosos.

Una conversión *in extremis* no podrá jamás, a efectos del propio individuo, desdecir toda una labor de combate contra un concepto que Rimbaud consideraba indefendible. Léase si no su obra; compréndase su drama, su desgarrada lucha—en la cual perecería—contra los pilares de la sociedad burguesa.

Cuántas vidas, cuántos esfuerzos, han sido tergiversados por las forzadas palabras de un hombre incapaz ya de articularlas, casi cadáver.—*CARLOS J. BARBACHANO (Zumalacárregui, 6. ZARAGOZA).*

UN TEMA DE LA POESIA MEJICANA

Uno de los temas más universales de la poesía es el de la fugacidad de la vida. Es también de los más antiguos. Mucho tiempo antes que se formaran los actuales países occidentales aparece este tema en la literatura. En uno de sus salmos habla David de la misericordia de Dios hacia los que le temen. Dios es como un padre que se compadece de sus hijos, pues sabe que la vida les ha de ser fugitiva:

> Porque él conoce nuestra condición; acuérdase que somos polvo. El hombre como la hierba son sus días; florece como la flor del campo. Que pasó el viento por ella, y pereció: y su lugar no la conoce más.
>
> (Salmo 103.)

El mismo sentimiento se expresa en el libro del profeta Isaías:

> ... Toda carne es hierba, y toda su gloria como flor del campo: la hierba se seca, y la flor se cae: porque el viento de Jehová sopló en ella: ciertamente hierba es el pueblo.
>
> (Capítulo 40.)

Es digno de notarse que las imágenes de Isaías son las mismas que había empleado David: *hierba* y *flor,* símbolos de la brevedad de la vida.

El *Eclesiastés* nos recuerda también que hemos de morir, el sabio igual que el necio, el hombre igual que la bestia. «Todo va a un lugar: todo es hecho del polvo, y todo se tornará en el mismo polvo.» Sin embargo, introduce Salomón una variante del tema en su exhortación al hombre a gozar de la vida antes que se extinga:

> Anda, y come tu pan con gozo, y bebe tu vino con alegre corazón: porque tus obras ya son agradables a Dios... Goza de la vida con la mujer que amas, todos los días de tu vanidad, que te son dados debajo del sol; porque ésta es tu parte en la vida y en tu trabajo con que te afanas debajo del sol... porque en el sepulcro, adonde tú vas, no hay obra, ni industria, ni ciencia, ni sabiduría.
>
> (Eclesiastés 9:7-10.)

Este es el *carpe diem,* que ante la perspectiva de la muerte aconseja el goce de la vida, ante la fugacidad del tiempo, el disfrute del instante, tema empleado por Anacreonte, que reaparece en las odas de Horacio y que persiste a través de los siglos hasta nuestros días. En realidad, su boga nunca muere.

Una sombría conciencia del tiempo y de la brevedad de la vida es uno de los rasgos típicos de la literatura de la época barroca, que abarca gran parte del período colonial de América. Dan la pauta para América los poetas peninsulares como Góngora, Quevedo y Francisco de la Rioja. Y es la rosa que con más frecuencia simboliza la fragilidad de la belleza y lo efímera que es toda vida. Muchos casos se podrían citar, pero sirva de ejemplo un soneto de Góngora titulado «Vana rosa», que comienza así:

Ayer naciste y morirás mañana.
Para tan breve ser, ¿quién te dio vida?
¿Para vivir tan poco estás lucida,
y para no ser nada estás lozana? [1]

Otro soneto de Góngora se titula «A la rosa y su brevedad». En éste es el sol que marchita la rosa, apagando su belleza y su fragancia, el mismo tema expresado en otras imágenes.

En Méjico aparece el tema en la poesía colonial y vuelve en cada etapa sucesiva de su evolución literaria. En «Canción a la vista de un desengaño», de Matías de Bocanegra (1612-1688), para citar un ejemplo, se encuentra este pasaje:

...si del verde capullo
rompe la rosa con vistoso orgullo
la trinchera espinosa
por salir a campear la más hermosa,
aunque el nacer temprana
le sea presagio de morir mañana... [2]

Esta cita se toma de un poema de 272 versos, y no es su asunto principal, pero atestigua la importancia del concepto en el pensamiento

[1] ANTONIO OLIVER BELMAS: *Don Luis de Góngora y Argote* (Madrid: Nuevas Editoriales Unidas, s. f.), pág. 211.

[2] *Las cien mejores poesías mexicanas,* edición de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1930), página 14.

y el sentimiento barrocos de la colonia. No es el poema largo el vehículo más apropiado para la expresión de un sentimiento como el que nace de la meditación sobre la brevedad de la existencia. El soneto es una forma más oportuna para contener, dentro de su brevedad y su precisión, la idea y la emoción. Para una joya delicada un estuche fino. En uno de sus sonetos más conocidos emplea Sor Juana Inés de la Cruz el tema del *carpe diem* y la rosa como imagen central:

Miró Celia una rosa que en el prado
ostentaba feliz la pompa vana
y con afeites de Carmín y grana
bañaba alegre el rostro delicado,

y dijo: Goza, sin temor del hado
el curso breve de tu edad lozana,
pues no podrá la muerte de mañana
quitarte lo que hubieres gozado;

y aunque llega la muerte presurosa
y tu fragante vida se te aleja,
no sientas el morir tan bella y moza;

mira que la experiencia te aconseja
que es fortuna morirte siendo hermosa
y no ver el ultraje de ser vieja[3].

El *carpe diem* es en este poema una nota excepcional, teniendo en cuenta que era Sor Juana monja y tenía que someterse a la disciplina de su orden. Lo que manifiesta el poema es un sentimiento más pagano que cristiano: gozar plenamente de su «edad lozana». No hay ninguna alusión a la vida espiritual, sólo a la corporal y material. ¿No es Celia la propia Sor Juana, individualista y rebelde, que tal vez se sienta un poco nostálgica de la vida que abandonó cuando entró en el convento? Más que a Góngora recuerda este soneto una oda de Ronsard sobre exactamente el mismo tema. Comienza así:

Mignoune, allons voir si la Rose
Qui ce matin avait desclose
Sa robe de pourpre au soleil,
A point perdu ceste vesprée
Les plis de sa robe pourprée
Et son teint au votre pareil[4].

En uno y otro de los poemas contempla una joven la belleza pasajera de la rosa, pero sin aducir de ella una moraleja, sino una incitación a gozar de la vida. El asunto es más renacentista que barroco.

[3] SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ: *Poesía, teatro y prosa*, edición y prólogo de Antonio Castro Leal (México: Porrúa, 1971), pág. 40.

[4] PIERRE DE RONSARD: «Ode XVII», *Les oeuvres de Pierre de Ronsard* (París: Librairie Marcel Didier), París, 1967, págs. 104-105.

Otro de los más conocidos sonetos de Sor Juana, en que la rosa es también imagen de la belleza perecedera, es el que comienza

Rosa divina que en gentil cultura
eres con tu fragante sutileza
magisterio purpúreo en la belleza,
enseñanza nevada a la hermosura[5].

Este soneto es más barroco que el anterior en su expresión y su tono es más moralizante. La rosa ejemplifica la vida humana, la vanidad de la belleza ante la certidumbre de la muerte. Termina con una nota conceptista: «Con que con docta muerte y necia vida, / viviendo engañas y muriendo enseñas.»

El siglo XVIII vio en Méjico la decadencia del culteranismo y la reacción clásica. Entre los neoclásicos se destaca la figura de Fr. José Manuel Martínez de Navarrete, poeta sencillo, espontáneo, dotado de sensibilidad, sobre todo ante la naturaleza. Entre sus poemas hay uno titulado «De la hermosura», soneto muy parecido al de Sor Juana que acabamos de mencionar. El tema es el mismo, lo es también el simbolismo de la rosa, y ambos poemas concluyen con una advertencia de la inevitabilidad del triunfo de la muerte sobre la belleza. Sólo varían en su lenguaje, más artificioso y culterano en Sor Juana. Sigue el soneto de Navarrete:

Mira esa rosa, Lisi, en la mañana
con las perlas del alba enriquecida,
y en trono de esmeraldas, tan erguida,
que parece del campo soberana.

No tarda, aunque la miras tan ufana,
en verse por los vientos sacudida,
y advertirás entonces convertida
en mustia palidez su hermosa grana.

No de otra suerte, Lisi, tu belleza,
cual si de eterna fuese su esperanza,
te adorna de gallarda gentileza;

pero vendrá la muerte sin tardanza,
y marchito el verdor de su entereza,
del trono la hará caer de la privanza[6].

José Joaquín Pesado, a pesar de ser de una generación posterior a la de Navarrete, es un continuador del neoclasicismo. En su vida, que abarca las seis primeras décadas (1801-1860) del siglo XIX, vio surgir

---

[5] *Op. cit.*, pág. 39.
[6] *Antología de la poesía hispanoamericana*, edición y prólogo de Julio Caillet-Bois (Madrid: Aguilar, 1958), pág. 133.

y florecer el romanticismo, pero Pesado nunca abandonó sus modelos clásicos y bíblicos. Lo que constituye su contribución más original a la poesía mejicana fue su empleo de temas indígenas [7]. Su «Vanidad de la gloria humana», de los *Cantos de Neutzahualcóyotl,* es un poema compuesto de diecisiete sextinas endecasilábicas cuya unidad está en su tema de la fugacidad de la gloria, la fama, la belleza, la vida. Las imágenes que emplea Pesado son variadas, pero es la naturaleza su fuente principal. Entre ellas, como era de esperar, se encuentra la rosa. La pompa de los reyes no dura más que la belleza de la rosa:

Del monarca la púrpura preciosa
las injurias del tiempo no resiste;
es en su duración como la rosa,
alegre al alba y en la noche triste:
ambas tienen en horas diferentes
las mismas propiedades y accidentes [8].

Hay en el poema una serie de interrogaciones, el *¿ubi sunt?* empleado en cuatro estrofas seguidas, pero sin más respuesta que «... nada sabemos, más que en polvo también nos tornaremos.» Son indígenas todos los nombres propios que aparecen en el poema, testimonio del vivo interés del autor en el mundo prehispánico de su país:

¿Dónde yace el guerrero poderoso
que los toltecas gobernó el primero?
¿Dónde Necax, adorador piadoso
de las deidades, con amor sincero?
¿Dónde la reina Xiul, bella y amada?
¿Do el postrer rey de Tula desdichada?

Uno de los iniciadores del romanticismo en Méjico fue Fernando Calderón, oriundo de Guadalajara, Jalisco, donde nació en 1809. Era liberal e intervino en la lucha armada contra Santa Ana. Cultivó el teatro y la poesía. Fue amigo del poeta romántico cubano José María Heredia durante la residencia de éste en Méjico. Entre los poemas de Calderón hay uno titulado «A una rosa marchita», en que el poeta ve marchita una rosa que ayer era fragante y lozana; identifica su «triste fortuna» con la de la rosa. Se cita a continuación la primera estrofa del poema:

Eres tú, triste rosa,
la que ayer difundía
balsámica ambrosía,

[7] Carlos González Peña: *Historia de la literatura mexicana* (México: Secretaría de Educación Pública, 1929), pág. 290.
[8] *La poesía mexicana del siglo XIX,* edición de José Emilio Pacheco (México: Empresas Editoriales, S. A., 1965), pág. 145.

y tu altiva cabeza levantando
eras la reina de la selva umbría?
¿Por qué tan pronto, dime,
hoy triste y desolada
te encuentras de tus galas despojada? [9]

Otro iniciador del romanticismo en Méjico fue Ignacio Rodríguez Galván, dramaturgo y poeta, amigo de Fernando Calderón y autor del extenso «Profecía de Guatimoc», anticipo del espíritu indigenista de la revolución del siglo actual. Su poema titulado «Suspende el rápido vuelo» es una queja ante el inexorable vuelo del tiempo y una súplica que el tiempo deje a los amantes disfrutar de los instantes del amor. Sigue a cada dos estrofas del poema un estribillo que comienza «que la dicha dura un día / y es eterna la aflicción...» El *carpe diem* es explícito en algunos de los versos de la composición:

Apresurados gocemos
de este tiempo que nos resta;
amemos, amiga, amemos... [10]

Se ha dicho alguna vez que Manuel Gutiérrez Nájera fue la «última flor del otoño del romanticismo mexicano». Sin duda, Nájera era romántico de temperamento, pero en su expresión poética se refina y se suaviza el impulso romántico, aproximándose más al simbolismo. Conserva el simbolismo la subjetividad del romanticismo, pero rechaza su exageración; tiende a ser más intimista y confesional. Nájera no es de la línea de Espronceda, sino de la de Bécquer, unido más por el parentesco a Verlaine que a Hugo. Nájera es, en efecto, uno de los introductores de una nueva modalidad—o tal vez más apropiadamente llamada una nueva sensibilidad—en la literatura hispánica. El modernismo renueva la literatura mejicana y la de toda Hispanoamérica, pero sin desechar por entero temas y valores tradicionales. Nájera, por ejemplo, vuelve al antiguo *carpe diem* en su poema «Pax animae» cuando piensa «en lo fugaz de todo lo que mira» y exclama «Corta las flores, mientras haya flores...» Un poema titulado «A una tímida» expresa el mismo sentimiento en una estrofa que parece un eco de Sor Juana:

Goza, pues, sin recelo,
de tu verde mañana, que premiosa,
sin que lo estorbe el cielo,
vendrá después la muerte sigilosa [11].

---

[9] *Ibíd.*, pág. 151.
[10] *Ibíd.*, pág. 187.
[11] MANUEL GUTIÉRREZ NÁJERA: *Los cien mejores poemas de Manuel Gutiérrez Nájera*. Selección, prólogo y notas de Antonio Castro Leal (México: M. Aguilar, 1969), pág. 251.

Otro cultivador mejicano del modernismo fue Francisco A. de Icaza, pero los críticos han hecho poco caso del aspecto modernista de su obra, destacando casi siempre su crítica literaria y dedicando a su poesía sólo algún comentario sumario. Hacia 1890 comenzaban poemas de Icaza a aparecer en revistas de España. Nació y se formó en Méjico, pero en 1886, a la edad de veintitrés años, Icaza fue a España para ocupar un cargo en el servicio diplomático. Formó su hogar en Madrid y participó activamente en la vida intelectual y social de la corte. Fue ministro de Méjico en Berlín entre 1904 y 1912, pero volvió después a Madrid, donde vivió hasta su muerte, en 1925. Icaza nunca cortó los lazos culturales y sentimentales que lo unían a Méjico. Hizo viajes a Méjico, y en las dos revistas más importantes del modernismo mejicano, la *Revista Azul* y la *Revista Moderna,* publicaba poemas. Escribió para la revista española *Nuestro Tiempo* artículos sobre dos compatriotas suyos, Manuel Gutiérrez Nájera y Salvador Díaz Mirón, modernistas como él. La poesía de Icaza, como la de Nájera, es delicada, de un lirismo íntimo, elegíaco. Alude a la fugacidad del tiempo y de la vida con tanta frecuencia que casi podría llamarse el *leit motiv* de su poesía. Típico es un poema titulado «Las horas», de acento becqueriano, cuya primera estrofa se cita aquí:

¿Para qué contar las horas
de la vida que se fue,
de lo porvenir que ignoras?
¡Para qué contar las horas!
¡Para qué! [12]

Otro ejemplo es el breve poema de título «Mayo que fue»:

¡Oh cuán breve primavera!
ayer era,
hoy no es ya;
fue la dicha pasajera
que se va...
Fue lo porvenir soñado,
que, casi sin ser presente,
brevemente
es pasado [13].

En la poesía contemporánea persiste el tema del tiempo fugaz y la vida efímera. Entre los que lo emplean se encuentran Manuel Ponce y Jaime Sabines. Ponce, de Morelia, es sacerdote y se ha dedicado a la literatura y la enseñanza. No pertenece a ningún grupo literario o es-

[12] FRANCISCO A. DE ICAZA: *Cancionero* (Madrid: Crisol, 1951), pág. 116.
[13] *Ibíd.*, pág. 142.

cuela, pero es conocedor de las técnicas poéticas modernas y ha contribuido a la renovación de la poesía, sobre todo la poesía religiosa. Ponce es autor de un soneto titulado «Carpe diem», que versa precisamente sobre ese tema. El poema recuerda mucho los sonetos, ya mencionados, de Sor Juana. Es de corte tradicional en su rima, en su contenido silábico, y en el asunto mismo. La rosa, igual que en el soneto de Sor Juana, simboliza la juventud, la vida frágil y pasajera. Sin embargo, acierta el poeta en la elección de sus metáforas, que no carecen de novedad y viveza: «islas de verdor», los «escaños de los años», la «rosa... es espuma», «la juventud es una ola», «la glacial ribera». El soneto entero se cita a continuación:

Antes de que la vida se consuma
sumando en islas de verdor los años,
contad uno por uno sus escaños,
porque el tiempo no más es una suma.

Antes de que la rosa infiel asuma
descoloridos síntomas extraños,
lo efímero gozad de sus engaños,
porque la rosa es nada más espuma.

Gozad el curso de la edad ligera,
porque la juventud es una ola
que nos induce a la glacial ribera.

Y antes de que marchite su corola
con risa acatad la primavera,
porque la primavera es una y sola[14].

Con Jaime Sabines se entra de lleno en la época moderna de la poesía. Sabines es un decepcionado de la vida, pesimista y corrosivo, un Baudelaire contemporáneo. En su lenguaje, que recuerda el humorismo picaresco y mordaz del poeta chileno Nicanor Parra, hay lo que Octavio Paz ha llamado «realismo de hospital y burdel»[15]. Aunque este realismo representa una ruptura radical con la tradición poética del pasado, no rechaza el poeta el tema tradicional. Ante la fugacidad del tiempo y de la vida incita al hombre al goce de los placeres que están a su alcance. El poema siguiente es una expresión llana, directa y vigorosa del sentimiento, un *carpe diem* sin ambages:

Si sobrevives, si persistes, canta,
sueña, emborráchate.
Es el tiempo del frío: ama,

[14] *La poesía mexicana moderna.* Antología, estudio perliminar y notas de Antonio Castro Leal (México: Fondo de Cultura Económica, 1951), pág. 403.
[15] Prólogo de *Poesía en movimiento.* Selección y notas de Octavio Paz, Alí Chumacero, José Emilio Pacheco y Homero Aridjis (México: Siglo Veintiuno, 1969), pág. 21.

apresúrate. El viento de las horas
barre las calles, los caminos.
Los árboles esperan: tú no esperes.
Este es el tiempo de vivir, el único[16].

En los ejemplos citados hasta aquí hay solamente un poema de «inspiración» indígena, el de *Los cantos de Netzahualcóyotl*, de José Joaquín Pesado. La conquista española tuvo como una de sus consecuencias más importantes la imposición del castellano como lengua oficial de todo el territorio ocupado por España. Era natural e inevitable entonces que los países que se formaron de las antiguas colonias españolas fueran herederos de una cultura europea y que el vehículo de su literatura fuera el español, no el náhuatl, el quiché o el quechua. No sólo se escribía en español, sino que se cultivaban los mismos géneros literarios que en España: poesía, crónicas, teatro, cartas, historia; regían las mismas normas estéticas. Cuando las colonias americanas se libertaron de la administración española ganaron su independencia política, pero no la cultural. A través del siglo XIX lo europeo—modales, arte, literatura—sigue dominando en América; lo indígena queda en abandono u ocupa un nivel inferior. Afortunadamente, en el siglo actual se ha despertado más el interés en la cultura prehispánica y se ha hecho un esfuerzo por salvar del olvido algunas de sus creaciones. Hay abundante testimonio de que en el Méjico prehispánico se practicaba el canto y la poesía y que el poeta gozaba de prestigio y honor en la sociedad en que vivía. Fueron los misioneros del siglo XVI los primeros investigadores de esta poesía y los que dejaron en manuscritos que han llegado a nuestros días prueba de su existencia. Se conservaron así un gran número de poemas escritos en náhuatl, empleando los caracteres del alfabeto castellano[17].

Cantaban los poetas náhuas hazañas de sus héroes, reyes y caudillos, pero es sorprendente el número de poemas que manifiestan un sentimiento personal. Abundan los poemas de tono elegíaco, en que el poeta, ante el enigma de la muerte, duda y pregunta: «¿A dónde vamos?, ¿por qué tan pronto vamos?... ¿veré a mis padres, veré a mis amigos?... ¿regresarán alguna vez, como quien regresa de un viaje?»[18] Se diría que la fugacidad de la vida es una obsesión de estos poetas. Hay, por ejemplo, un poema del rey, poeta y filósofo, Netzahualcóyotl que termina con esta reflexión sobre lo pasajera que es la vida y lo perecedero que es todo lo bello que existe en el mundo:

---

16 JAIME SABINES: *Yuria* (México: Joaquín Mortiz), 1967, pág. 29.
17 ANGEL M.ª GARIBAY: *Poesía náhuatl* (México: Universidad Nacional Autónoma, 1965), II, páginas v-vii.
18 *Ibid.*, pág. xxi.

¿Es que acaso se vive de verdad en la tierra?
¡No por siempre en la tierra:
sólo breve tiempo aquí!
Aunque sea jade: también se quiebra,
aunque sea oro, también se hiende,
y aun el plumaje de quetzal se desgarra.
¡No por siempre en la tierra:
sólo breve tiempo aquí! [19]

Otro poema breve atribuido también a Netzahualcóyotl expresa el mismo sentimiento, pero en imágenes distintas. Llama la atención la metáfora de la flor, la misma que se ha empleado con tanta frecuencia, a través de los siglos, en la poesía europea sobre el mismo tema.

Sólo venimos a dormir, sólo venimos a soñar;
no es verdad, no es verdad que venimos a vivir en la tierra.

En hierva de primavera venimos a convertirnos;
llegan a reverdecer, llegan a abrir sus corolas nuestros corazones;
es una flor nuestro cuerpo: da algunas flores y se seca [20].

La flor y la hierba, como símbolos de la brevedad de la vida humana, son, en efecto, de uso frecuente en la poesía náhuatl; asimismo el tema del *carpe diem,* como se ve en los ejemplos siguientes:

Lloro, me aflijo, cuando recuerdo
que dejaremos las bellas flores, los bellos cantos.
¡Ahora gocemos, ahora cantemos,
del todo nos vamos y desaparecemos en su casa!... [21]

Aún dolientes gocémonos en la primavera,
en medio de colores nos hace vivir el que da vida.
El lo sabe y él lo falla:
como hemos de morir los hombres... [22]

Citamos, por final, versos, muy parecidos en su sentimiento y expresión a los de Netzahualcóyolt, citados arriba. Se nombra en ellos a Tochihuitzin, posiblemente el autor del poema. Según Garibay, Tochihuitzin fue «señor de Mexicatzinco y llegó a ver la conquista española» [23].

«Sólo hemos venido a dormir,
sólo hemos venido a soñar:
No es verdad, no es verdad que vinimos a vivir en la tierra.

---

[19] *Ibíd.,* págs. 3-4.
[20] *Antología de la poesía hispanoamericana* (Caillet-Bois), pág. 39.
[21] Garibay, pág. 82.
[22] *Ibíd.,* pág. 126.
[23] *Ibíd.,* pág. CXXX.

Nos vamos haciendo cual hierba
en cada primavera: viene a brotar,
viene a estar verde nuestro corazón,
es una flor nuestro cuerpo,
abre unas cuantas corolas:
entonces se marchita.»
Así solía decir Tochihuitzin [24].

No se pretende en este breve estudio comentar a fondo la poesía náhuatl; sólo señalar sumariamente algunos de sus caracteres, en que llama la atención su coincidencia con la poesía hispánica y europea. Cuando llegaron los españoles a Tenochtitlán, en 1519, encontraron un pueblo notablemente desarrollado en su organización social y política, en su ciencia y artes. No tenían alfabeto, pero sí tenían un sistema de enseñanza oral, por medio del cual transmitían de una generación a otra las composiciones de sus poetas y filósofos. Existía una tradición poética en un pueblo dotado de sensibilidad artística y creadora. Confluyen en la poesía mejicana dos corrientes estéticas y vitales, una de procedencia española y europea, otra que tiene su fuente en el mundo mejicano prehispánico. Ambas contribuyen a los valores universales de la poesía mejicana.—*DONALD F. FOGELQUIST (Dpt. of Spanish and Portuguese, Universidad de California. LOS ANGELES, CALIFORNIA 90024).*

UN MATRIMONIO REACCIONARIO: LOS BÖHL DE FABER *

Cualquier persona que se haya aproximado al estudio de ese movimiento artístico e ideológico conocido con el nombre de Romanticismo se habrá percatado de la ambigüedad que tal denominación encierra. Por lo que respecta al Romanticismo español, al menos, parece evidente hoy la necesidad de añadir a esa palabra un adjetivo que especifique a qué tipo de Romanticismo nos estamos refiriendo: la significación no unívoca del término resulta cada vez más clara. Es imposible alinear las figuras a las que está dedicado este estudio—Juan Nicolás Böhl de Faber y su esposa—con los representantes de un Romanticismo rebelde (políticamente situado en la izquierda del liberalismo decimonónico), como

[24] *Ibid.*, pág. 135.
* GUILLERMO CARNERO: *Los orígenes del Romanticismo reaccionario español: el matrimonio Böhl de Faber*, Universidad de Valencia, 1978, 331 págs.

Espronceda y Larra. Incluso entre estas dos posiciones extremas—pero incluidas ambas bajo una misma denominación genérica—es fácil y aun conveniente distinguir otras intermedias, como, por ejemplo, el costumbrismo parcialmente romántico de un burgués bonachón y nostálgico, como Mesonero Romanos, o el tardío romanticismo histórico y conservador de un Zorrilla, entre otras muchas.

De ahí que en el título del libro de Carnero aparezca una matización muy importante y clarificadora, que probablemente hará fortuna: existe un «Romanticismo *reaccionario* español». El lector que ante tan sugestiva combinación se anime a leer este libro encontrará en él nuevos datos para comprender la España de los albores del XIX y quedará convencido de que la ofensiva ultraconservadora de Böhl y sus colegas en las primeras décadas del siglo es un capítulo más—aunque importante—de la historia del pensamiento reaccionario español.

Guillermo Carnero, con esta publicación de su tesis doctoral, descubre a quienes ya lo conocieran como poeta otro aspecto de su actividad de escritor: la del profesor universitario que sabe conciliar la investigación paciente en bibliotecas y archivos con una exposición amena y bien escrita de las conclusiones a que le ha llevado su tarea. Pasemos a dar cuenta del contenido de su obra.

En el prefacio se nos informa del objeto de la investigación: conocer en profundidad las figuras de Juan Nicolás Böhl de Faber y de su mujer, Francisca Ruiz de Larrea, su participación en la famosa polémica calderoniana de la segunda década del XIX y su aportación a esa corriente ya mencionada del romanticismo reaccionario. Aclaremos que en la delimitación del tema de su trabajo queda fuera la personalidad de la hija de ambos, aunque, obviamente, el lector interesado en la figura de Fernán Caballero encontrará aquí algunas de las claves de su conservadurismo, que respiró, sin duda, en el ambiente familiar. Se nos señalan además cuáles son las dos novedades más importantes que este libro aporta al ya lejano de Camille Pitollet [1], a saber: la luz que arrojan numerosos documentos no tenidos en cuenta por el hispanista francés (especialmente los fondos del Archivo Böhl de Faber del Puerto de Santa María, propiedad hoy de don Antonio Osborne) y el entronque del pensamiento y la obra de Böhl y su esposa con el pensamiento reaccionario del que proceden.

Un extenso capítulo introductorio, en que se desarrolla la historia del tratamiento y atención concedidos a la polémica calderoniana, sirve a Carnero para plantear lo que podríamos llamar el estado de la cuestión. Se rastrean las huellas de esta polémica en un amplio espectro de

[1] *La querelle caldéronienne de Johan Nikolas Böhl von Faber et José Joaquín de Mora, reconstituée d'après les documents originaux*, París, Alcan, 1909.

tiempo que va desde los años mismos en que aquélla tuvo lugar hasta nuestros días, primero en los testimonios de los propios escritores románticos y postrománticos, y después en las obras de conjunto sobre la historia de la literatura, en general, o sobre los orígenes y desarrollo del Romanticismo, en particular. El balance de tan exhaustivo repaso es anticipado por el autor con estas palabras: «con poquísimas excepciones, la tradición historiográfica española ha ignorado, desde el mismo siglo XIX, este episodio fundamental en la introducción en España del movimiento romántico, sin el que no es posible entender la significación ideológica que, mayoritariamente, tuvo en nuestro país el Romanticismo» (pág. 19).

Una temprana referencia de Blanco White, en 1814, a las dificultades que tuvo con la censura un panfleto de doña Francisca Larrea titulado *Fernando en Zaragoza. Una visión,* sirve al lector de primera toma de contacto con la agresividad ideológica del matrimonio, pues Carnero reproduce íntegro el curioso folleto, cuyas ideas veremos reaparecer para ser esgrimidas durante el desarrollo de la polémica. En cuanto al exhaustivo recorrido por el siglo XIX—a la búsqueda de ecos de la misma—, destacaremos las diversas ocasiones en que Alcalá Galiano recordó su participación en ella, en el bando enfrentado a Böhl; su evolución ideológica posterior—acercamiento a la postura «romántica» de quien había sido su contrincante—, aunque le situaba en una posición incómoda, no le impidió señalar, ya en 1845, las implicaciones políticas de la actitud de Böhl, es decir, su defensa del drama calderoniano en cuanto reflejo de la organización sociopolítica de la España de los Austrias. En cuanto al tratamiento que Böhl y la polémica han tenido en nuestro siglo, aparte del libro de Pitollet, reconoce Carnero la importancia de las aportaciones de Alfonso Par, Hans Juretschke y Vicente Lloréns; de este último se citan unas palabras en verdad luminosas, sobre las que luego volveremos.

En conjunto, esta extensa introducción supone para el lector una adecuada primera aproximación al tema; no obstante, creemos que podría ser algo aligerada suprimiendo no esas digresiones—divertidas—en que se nos muestra la contribución del hispanista Pitollet (años después de su libro sobre Böhl) al panegírico del fascismo español o sus tirantes relaciones con don Marcelino Menéndez Pelayo, sino más bien el elevado número de referencias a obras que no se ocupan del tema de esta investigación o lo hacen de manera superficial repitiendo ideas consabidas desde que Alcalá Galiano relató su versión de la polémica.

El capítulo I está dedicado a trazar la biografía de Juan Nicolás Böhl (1770-1836) y de su mujer (1775-1838); para ello utiliza el autor abundantes fuentes documentales. Hay aspectos muy curiosos e incluso

sorprendentes: por ejemplo, el hecho de que Böhl recibiera durante su juventud una educación de talante liberal típica de una familia de comerciantes adinerados. ¿Qué le hizo cambiar luego de modo tan espectacular? Una respuesta, aunque sólo sea parcial, la encontramos, evidentemente, en el hecho de su conversión al catolicismo (1813): es bien conocida la propensión al fanatismo que tienen muchos neófitos. No obstante, hay resortes en la psicología de Böhl que aún no nos quedan claros: ¿cómo explicar, por ejemplo, tan obsesivo patriotismo (patrioterismo más bien) en un extranjero? También resulta curioso enterarse de que un matrimonio que tan unido se mostró, durante la polémica había estado a punto de romperse durante una larguísima temporada en que decidieron vivir cada uno en su país, o de que la exaltada gaditana terminó sus días con progresivos síntomas de demencia. A través de los diarios o las cartas vamos conociendo las convicciones ultraconservadoras de Böhl y de doña Francisca. Más difícil es probar su intervención concreta en actuaciones políticas relacionadas con esa postura. Como aportación más espectacular, Carnero consigue demostrar que Böhl era agente de la casa Rotschild en España; precisamente esta entidad financió el soborno de varios diputados y la intervención militar francesa que vino a poner fin al trienio liberal. No hay pruebas palpables de la participación de Böhl en el soborno, pero sí de que libró elevadísimas sumas de dinero destinadas al ejército francés. La lección que de todo ello se desprende no puede ser más amarga: «uno de los argumentos favoritos y recurrentes de Böhl durante la polémica calderoniana—comenta Carnero—era acusar a Mora de antipatriotismo; nótese desde ahora lo curioso que el argumento resulta en quien, pocos años más tarde, no tiene reparo en contribuir, y en algo básico, a la ocupación de su país por un ejército extranjero que viene a aplastar por la fuerza de las armas a un gobierno legítimamente constituido» (pág. 110).

El capítulo se cierra con unos breves apuntes biográficos de tres personajes que intervinieron junto a los Böhl en la polémica. El primero es José Vargas Ponce, figura que requeriría mayor atención, pues, a lo que se me alcanza, no fue ajeno a ciertas corrientes ilustradas del XVIII, y de hecho, como señala Carnero, su participación en *Donde las dan, las toman*—uno de los folletos aparecidos durante la polémica—, carece del significado ideológico ultraconservador que imprimen los Böhl a su defensa de Calderón [2]. Le sigue Juan Bautista Cavaleri Pazos, extravagante personaje, cuyo perfil queda muy bien trazado por Carnero. Por último, de Cristóbal Zulueta apenas se sabe nada: sólo que participó en

[2] En F. AGUILAR PIÑAL: *Bibliografía fundamental de la literatura española. Siglo XVIII*, Madrid, 1976, y en la «Bibliografía dieciochista hispánica» que publica el *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII* (núms. 583 y 2.294 de la «Bibliografía») puede encontrarse más información bibliográfica sobre Vargas Ponce.

la polémica con un par de folletos, aunque en realidad nunca militó junto a Böhl—ni junto a Mora—, sino que fue más bien un tercero en discordia.

Complementario del anterior es un breve capítulo en que Carnero se ocupa de las producciones del matrimonio Böhl al margen de la polémica calderoniana. Los textos de doña Francisca, manuscritos por lo general, descubren—en su tratamiento del paisaje, en su palpable sentimentalismo—una sensibilidad que podemos considerar, aunque con reservas, romántica. En cuanto a su esposo, también exhuma Carnero algunos escritos dispersos, que junto con los frutos impresos de su actividad de investigador y bibliófilo (la *Floresta de rimas antiguas castellanas* y el *Teatro español anterior a Lope de Vega)* constituyen la totalidad de su producción no directamente doctrinaria o polémica.

Llegamos así al capítulo central y más extenso del libro de Guillermo Carnero, el titulado «La polémica en sus documentos». El desarrollo de la misma aparece dividido en dos etapas. En la primera se consideran los prolegómenos de la contienda a través de varios textos del matrimonio, muy similares en tema y actitud a los que luego esgrimirán. Pero el enfrentamiento aún no ha surgido e incluso existen relaciones amistosas entre la pareja y José Joaquín de Mora, que será poco después su principal oponente. Relaciones que se enfriarán pronto en razón de la distancia ideológica que los separa; conviene advertir, no obstante, que la postura de Mora no es exactamente el extremo opuesto de la de Böhl o, por explicarlo con otras palabras, que no se trata de un revolucionario exaltado, sino más bien de un «monárquico constitucional moderado»; de hecho, sus argumentos durante la polémica nos recordarán la postura de los ilustrados del XVIII ante muy similares discusiones sobre el teatro. Tras aquellos prolegómenos, y dentro aún de lo que Carnero llama «primera etapa» de la polémica, se estudia el desencadenamiento de la misma a raíz de la publicación por Böhl de unas «Reflexiones de Schlegel sobre el teatro traducidas del alemán» (1814). La réplica de Mora y la inevitable contrarréplica—a la que se adhiere Vargas Ponce—cierran este primer asalto. Tras él, las armas manejadas habitualmente por Böhl ya nos resultan familiares: exaltación de la España bélica de la Reconquista y de los Austrias, definición del carácter español como «caballeresco» y religioso, condena total de la Ilustración y de sus consecuencias uniformadoras, etc....

Es imposible dar cuenta, siquiera sumariamente, de la enorme cantidad de escritos que recíprocamente se dirigen uno y otro bando durante la segunda etapa de la polémica, reiniciada por Böhl en 1817 y que ahora se convierte en una guerra entre dos publicaciones periódicas: de una parte, la *Crónica Científica y Literaria,* de Madrid, órgano de expre-

sión de Mora y Alcalá Galiano; de otra, el *Diario Mercantil,* de Cádiz, que acoge en sus páginas los artículos de Böhl e incluso, bajo seudónimo, los de doña Francisca. A ello se unen numerosos folletos de uno y otro bando, como el disparatado de Cavaleri (bajo el pomposo seudónimo de *Carpóforo de Barreda y Henao),* que Carnero reproduce íntegramente dada su extrema rareza. Señalemos que en los momentos culminantes de esta contienda (últimos meses de 1818), los ataques van subiendo de tono y se llega al insulto personal; tampoco deben pasar inadvertidas las constantes implicaciones políticas que conllevan los argumentos esgrimidos en un enfrentamiento que sólo aparentemente ventilaba cuestiones de estética literaria. Espiguemos, en fin, un dato significativo que la correspondencia epistolar de Böhl revela: sus continuos esfuerzos por conseguir que Schlegel interviniera en la polémica con una declaración a su favor no obtuvieron más respuesta que un despectivo silencio, bastante elocuente del concepto que debió formarse el teórico alemán sobre el radicalismo de su admirador, el *Germano Gaditano.* Las páginas finales de este apretado relato de la polémica están dedicadas al más importante documento de la misma, las *Vindicaciones de Calderón y del teatro antiguo español contra los afrancesados en literatura* (1820), libro en el que Böhl, flamante académico, recopila todos sus escritos polémicos.

La aportación más original de Carnero podrá encontrarla el lector en el capítulo final («La polémica y la mitología reaccionaria de su época»), destinado a «plantear e intentar demostrar cómo el pensamiento de Böhl y de sus colaboradores hunde sus raíces en la corriente reaccionaria que surge en nuestro país como respuesta dictada por el inmovilismo contra todo aquello que pone en peligro la pervivencia del Antiguo Régimen, es decir: la Ilustración, la Revolución Francesa y las Cortes de Cádiz» (página 247). El autor no pierde de vista la situación política y socioeconómica de España durante el sexenio absolutista, cuyos límites cronológicos (1814-20) coinciden exactamente con los de la polémica. Por otro lado, desarrolla sus tesis relacionándolas muy adecuadamente con los enfrentamientos que desde el reinado de Carlos III se habían venido produciendo entre ilustrados y reaccionarios, con lo que demuestra conocer estudios recientes sobre el XVIII (discrepa, por ejemplo, de François López, afirmando que las figuras de Forner y Capmany no están libres de reaccionarismo).

Guillermo Carnero estudia con detenimiento los aspectos fundamentales de la ideología del matrimonio Böhl de Faber, tal como se revela en la polémica, y cuyas constantes, rápidamente enumeradas, serían las siguientes: apología de Calderón como intérprete de las antiguas «virtudes» españolas (directamente relacionadas con el absolutismo monár-

quico) y de las que el país había dado buena muestra en la pasada guerra de la Independencia; defensa a ultranza del tópico reaccionario de que «el pueblo español es, por herencia histórica y por inquebrantable voluntad, católico y monárquico en el más extremo sentido» (pág. 278); galofobia obsesiva y anticosmopolitismo; apropiación exclusivista del sentimiento patriótico; defensa de una «verdadera Ilustración» que regenere al país con el reconocimiento de sus peculiaridades y la vuelta a sus «antiguas virtudes»; oposición violenta a cualquier manifestación del liberalismo; identificación malévola, por fin, de las distintas modalidades de afrancesamiento (arma esta última extremadamente peligrosa, por cuanto echar en cara a Mora y Alcalá Galiano su afrancesamiento como neoclásicos suponía, tácitamente, denunciarlos como colaboracionistas ante las autoridades). Para demostrar su tesis, Carnero confronta repetidamente los textos de Böhl con muchos otros de los más conocidos representantes del pensamiento reaccionario de la época (segunda mitad del XVIII y primeras décadas del XIX): el padre Vélez, el filósofo Rancio, fray Diego de Cádiz, el padre Zeballos, etc., e incluso saca del olvido otros nombres que ni siquiera menciona Javier Herrero en su estudio sobre el tema [3]. Todo ello abre perspectivas nuevas a un campo de investigación que, a nuestro entender, está reclamando mayor atención, aun cuando obligue al estudioso a la penosa tarea de enfrentarse con algunas de las páginas más cargadas de odio y de intolerancia que se han escrito en nuestro país.

No podemos cerrar esta nota sin añadir algunas de las reflexiones a las que nos ha conducido el muy interesante estudio de Guillermo Carnero. En primer lugar, hay que señalar la nueva luz que arroja esobre los comienzos del Romanticismo en España. Ahora bien, sin restar plena validez a esta afirmación, y aun aceptando como correcta, en conjunto, la denominación «Romanticismo reaccionario», creemos que no sería descabellada la posibilidad de negarle a Böhl la condición de pensador *romántico*. Aparte de que concedérsela resulta un agravio para los verdaderamente románticos que hicieron tan positivas aportaciones a la cultura europea, aparte también de que así empezaríamos a librar al Romanticismo de la pesada carga de su ambigüedad, hay otras razones de mayor peso. Aludíamos más arriba a unas interesantes palabras de Vicente Lloréns citadas por Carnero; en ellas, después de afirmar que Böhl tergiversó a su gusto el pensamiento de Schlegel, suprimiendo en su traducción todo lo referente a la pérdida de las libertades medievales, a la tiranía política de Felipe II o al poder eclesiástico (acusación lo

[3] *Los orígenes del pensamiento reaccionario español*, Madrid, 1973 (2.ª ed.).

suficientemente grave como para que Carnero le hubiera dedicado mayor atención), escribe Lloréns que don Juan Nicolás «vino a identificar el Romanticismo con el tradicionalismo y la reacción política», y, sobre todo, añade estas palabras: «En el fondo, desconoció el valor del Romanticismo como expresión del mundo contemporáneo. Le interesa la crítica romántica como protesta contra la Ilustración, pero siente creciente indiferencia ante las creaciones románticas de su tiempo, las alemanas inclusive» *(apud,* pág. 61; la cita pertenece a *Liberales y románticos).* Añadamos el dato significativo de que uno de los aliados de Böhl, el estrafalario Cavaleri, escribe un *Ensayo filosófico sobre el Romanticismo* que no es sino una sarta de furibundos ataques contra el mismo.

Ahí está, creemos, la clave de la cuestión. A raíz de la investigación de Carnero opinamos que ya no es del todo exacto afirmar que con la famosa polémica calderoniana saltó a la palestra por primera vez en España el Romanticismo. Vinculada más bien con las disputas político-teatrales del XVIII, dicha polémica surge de la renovada ofensiva que organizan—en un momento político especialmente apto para ello—ciertos representantes de la mentalidad más inmovilista e irracional, consternados ante el progresivo derrumbamiento del Antiguo Régimen o, como ellos decían, ante el avance imparable de una conspiración internacional contra el trono y el altar. No hay que extrañarse ya de la supuesta laguna existente entre las fechas de la polémica (1814-20) y el tardío comienzo real del Romanticismo literario en España (hacia 1834). Aquélla tuvo muchos más ingredientes políticos que literarios y las figuras que la suscitaron militaban, más que en las filas del Romanticismo, en las del reaccionarismo a ultranza.—*PEDRO ALVAREZ DE MIRANDA (Doctor Federico Rubio, 190. MADRID-20).*

EL COSTUMBRISMO DE ANTONIO FLORES

La proliferación de estudios dedicados al costumbrismo español es en la actualidad una realidad palpable que todos los estudiosos del tema pueden observar. Los distintos planteamientos del tema costumbrista suelen hacerse desde diversos puntos de vista y no son pocos los problemas que se han ido presentando en las últimas décadas, ni creemos que cesen por el momento las investigaciones al respecto.

Prescindimos del ingente material costumbrista, que incluye desde

Rinconete y Cortadillo [1], pasando por los Liñán y Verdugo, Zabaleta, Santos, etc., hasta llegar a la división cronológica a que se somete el costumbrismo decimonónico [2]. Dando entrada, a renglón seguido, al costumbrismo coincidente con el movimiento romántico y realista, se observará que las investigaciones, más o menos valiosas, llevadas a cabo al respecto giran en torno a los tres consagrados escritores costumbristas—Mesonero, Larra y Estébanez Calderón—. Sin embargo, lo que ahora nos proponemos no está encaminado a estudiar aspectos ya destacados en los maestros consagrados, sino a presentar zonas que no fueron examinadas por los críticos anteriormente citados. El protagonismo del presente artículo corresponde al escritor Antonio Flores, colaborador de *Los españoles pintados por sí mismos,* director del periódico *El Laberinto* [3] y autor del *Ayer, hoy y mañana* [4], colección de tipos y cuadros de costumbres elogiados en décadas pasadas por Pereda [5] y utilizados en la actualidad como documento imprescindible para el estudio de la sociedad de 1850 [6].

Ciñéndonos, pues, al período decimonónico, apreciamos que dentro de las coordenadas que se vienen estableciendo a la hora de hacer po-

---

[1] Desde que MENÉNDEZ Y PELAYO en *Estudios de crítica literaria,* Ed. N. de O. C., XI (VI), páginas 354-355, se refirió a esta novela como «el primero y hasta ahora no igualado modelo de cuadro de costumbres», los manuales (Blanco y García, Cejador, Hurtado, Valbuena, Alborg) y estudios especializados (Montesinos, Ucelay Da Cal, Correa Calderón y Varela, entre otros) no han dejado de hacerse eco de este juicio crítico.

[2] La prioridad del costumbrismo en el XIX ha sido motivo de apasionadas polémicas. Desde un principio se creyó que Estébanez Calderón fue el primer introductor de dicho movimiento, apreciación que divulgó reiterativamente Cánovas del Castillo. El mismo LOMBA Y PEDRAJA en *Costumbristas españoles de la primera mitad del siglo XIX,* 1933, pág. 12, en su estudio dedicado a los tres grandes maestros del costumbrismo, señala que este autor fue el primero que colaboró en la revista *Cartas Españolas,* seguido de Mesonero Romanos.

Los estudios surgidos en torno al orden cronológico han sido tan numerosos y doctos que han llegado a aclarar algunos puntos oscuros referidos a la aparición del costumbrismo decimonónico español. De todos ellos podemos deducir que *El curioso parlante* fue el primero que ensayó la técnica costumbrista en España, pues si Estébanez publica su primer artículo de costumbres en las *Cartas Españolas,* en 1831, en la misma fecha se publica *Manual de Madrid,* de MESONERO, prometiendo en el subtítulo las costumbres de la corte. Pero es que ya en el índice del libro titulado *Mis ratos perdidos o ligero bosquejo de Madrid en 1820 y 1821,* publicado precisamente en el año 1821, encontramos títulos ciertamente significativos, tales como «Una tertulia», «Navidades», «La Puerta del Sol», «San Isidro», «El Prado», «Academia y feria», etc., declarando al final de la obra que «habiendo por la misericordia divina podido soportar este noviciado con todo el rigor que se me ha prescrito, declaro hoy, día 1 de octubre de 1821, en que la concluyo, que estoy resuelto a profesar y defender de aquí en adelante los cultos principios, desafiando desde ahora a todo el que lo menosprecie», B. A. E., tomo I, pág. 33.

[3] *«El Laberinto». Periódico Universal,* Madrid, 2 tomos, 1843-1845. Se ha tenido a la vista el ejemplar de la Hemeroteca Municipal de Madrid, mucho más completo que el de la Biblioteca Nacional.

[4] *Ayer, hoy y mañana, o la fe, el vapor y la electricidad, cuadros sociales de 1800, 1850 y 1899, dibujados a la pluma por don Antonio Flores,* Barcelona, 1892-93. Se han tenido en cuenta las ediciones de 1853 y 1857, primera y segunda de la obra.

[5] Al final del prólogo de «Tipos y paisajes», segunda serie de *Escenas montañesas,* Madrid, 1871, dedica un caluroso elogio «al malogrado ingenio que dejó por huella de su paso por el mundo, el monumento literario *Ayer, hoy y mañana*».

[6] JOSÉ LUIS L. ARANGUREN, en *Moral y Sociedad. Introducción a la moral social española del siglo XIX,* Madrid, 1970, recoge gran parte de los cuadros de Flores para el estudio del comportamiento de la sociedad de mediados del siglo. He ahí uno de sus juicios: «De los escritores estrictamente costumbristas, el que más nos interesa—el que más hemos citado también—es Antonio Flores, que acierta a pintar las «costumbres sociales» de la época, liberadas del madrileñismo de Mesonero o el andalucismo de El Solitario, aunque literariamente sea, con toda probabilidad, el menos importante de los tres», págs. 124-125.

sible una clasificación del género costumbrista, la crítica actual [7] observa la incidencia de dos posibles tipos de costumbrismo. Por un lado, se podría apuntar una triple vertiente romántica, representada por Mesonero Romanos, Larra y Estébanez Calderón; por otro, un costumbrismo coincidente con el realismo literario, donde la figura de Flores parece encontrar su perfecto ajuste. Los estudios más recientes encasillan de forma un tanto definitiva la producción costumbrista de este escritor con argumentaciones ciertamente válidas, pero que quizá no sea superfluo precisar. Pensamos, por ejemplo, que la obra de Flores está a caballo entre el romanticismo y el realismo, puesto que su misma actitud crítica ante ciertos tipos románticos corre pareja con los escritos de *El curioso parlante* o Larra.

Si estudiamos la producción costumbrista de Mesonero y Larra, el lector notará una serie de ausencias que llegan a ser suplidas por Flores. Larra no abriga admiración alguna por las clases populares e incluso no se siente atraído a describirlas. En los cuadros de *Fígaro* apreciamos que no se observa siquiera la parte física y material de los tipos que nos presenta; como dice Lomba y Pedraja, «su mundo es el mundo incorpóreo de las pasiones, de las inteligencias y de las voluntades de los hombres. Su especialidad es la notación penetrante del rasgo psicológico, la adivinación de las intenciones recatadas, de los secretos y reservas del ánimo» [8].

La ausencia de los estamentos sociales más bajos del Madrid decimonónico es bien clara en Larra, que ni cultiva el cuadro popular ni siquiera trata a sus tipos con simpatía, sino más bien con desdeñosa indiferencia. Su postura llega a ser de desprecio total, produciendo a veces hilaridad un tanto cruel sus sarcásticas comparaciones. Estos tipos populares vistos con menosprecio nunca podrán merecer el elogio, un abismo aparece entre ellos y la mesocracia española y una profunda xenofobia reina en el cuadro. Flores, por el contrario, tratará con gran entusiasmo a este tipo de gentes, elogiándolas o incluso en ocasiones censurándolas, pero siempre mostrando su simpatía e interés por dichas clases. Bien es verdad que Flores no deja de señalar sus frívolos arrebatos callejeros como cuando los grupos de «estudiantes romancistas» (barberos aprendices de cirujanos) iban «encendiendo la guerra por las calles de la capital cantando el himno de Riego en los tiempos del absolutismo, y la *pitita* en las épocas constitucionales [9]. Su simpatía por las clases populares es una auténtica constante en su producción cos-

[7] José Luis Varela, en su «Prólogo al costumbrismo romántico», incluido en *La palabra y la llama*, Madrid, 1967, pág. 89, establece la cronología y etapas del costumbrismo. Además de los dos citados tipos correspondientes al XIX, señala uno anterior representado por Liñán, Zabaleta y Santos en el XVII y Ramón de la Cruz y otros saineteros en el XVIII.

[8] Lomba y Pedraja, *op. cit.*, pág. 54.

[9] *Los españoles pintados por sí mismos*, «El barbero», pág. 22, Madrid, 1843.

tumbrista, hasta el punto de que sus comienzos literarios están marcados por ese sello. Si observamos la magna obra costumbrista *Los españoles pintados por sí mismos,* colección de tipos y artículos de costumbres que aparecen en la España de 1843, apreciaremos esta preocupación inmutable. Los tipos que allí describe Flores—«El barbero», «La santurrona», «El hortera», «La cigarrera» y «El boticario»—nos dan ya la medida exacta de su costumbrismo peculiar. Esto se hace también patente en la revista *El Laberinto,* fundada el mismo año, donde inicia Flores su temprana labor costumbrista. Esta revista, lejos de ser una más en aquel conglomerado periodístico—existían en Madrid alrededor de unas 85 publicaciones—, destacó por la fuerte personalidad de sus colaboradores. Los nombres de Alcalá Galiano, Bretón de los Herreros, Cueto, Espronceda, Campoamor, Carolina Coronado, Ferrer del Río, Romero Larrañaga, Hartzenbusch, Lista, Mesonero Romanos, etcétera, confirman el alto rango que le hemos atribuido. De igual forma, Dawn Logan [10] y Le Gentil [11] corroboran este punto de vista. Flores, pues, director y colaborador al mismo tiempo, inicia su labor costumbrista con cuadros ciertamente significativos. Los mismos títulos que a continuación citamos podrán dar al lector una idea de su contenido pintoresco tradicional: «Las vueltas de San Antón», «Los panecillos de San Antón», «El carnaval en Madrid», «Las verbenas», «Todo Madrid en San Isidro», etc.

Si, como dijimos antes, la ausencia de tipos populares en Larra se advierte con facilidad, no es éste precisamente el caso de Mesonero Romanos. A este respecto hay que señalar que *El curioso parlante* describe a los estamentos sociales más bajos con cierto pudor, como si la sola presencia de los madrileños del Barquillo o del Avapiés pudiera herir la exquisitez del lector decimonónico. El tono dulzón parece envolver la escena costumbrista, desapareciendo la nota agria o desganada que pudiera implicar la descripción del manolo o la maja. Flores describirá a estos tipos sin melindres ni afectaciones, con la mayor objetividad posible, acopiando para ello toda suerte de casticismos necesarios para lograr su complejo perfil.

De todas formas, no debemos olvidar que la presencia de Mesonero en Flores es harto elocuente. Los cuadros del primero: «La comedia casera», «La romería de San Isidro», «Las ferias», «El coche simón», «El cesante», «Un día de toros», «El romanticismo y los románticos», «El observatorio de la Puerta del Sol», «El amor de la lumbre o el

[10] DAWN LOGAN: «An Index of *El Laberinto* a Spanish Literary Periodical», *Bulletin Hispanique,* XXXVI, 1934, págs. 159-179.

[11] GEORGE LE GENTIL: *Les revues littéraires de l'Espagne pendant la première moitié du XIX siècle,* París, 1919.

brasero», etc., son también tratados por Flores en las páginas del *Ayer, hoy y mañana.* La actitud de ambos—al igual que en la gran mayoría de los escritores costumbristas—ante lo pasado y presente es en gran manera reveladora. La nostalgia que sienten por el elemento tradicional sirve de embrión para el desarrollo de futuros cuadros. La innovación de objetos y costumbres que conllevan los nuevos tiempos sumirá al costumbrista en cierto pesimismo, inclinándole a elogiar por ello todo lo tradicional como sinónimo de acendrado españolismo; la profunda oposición a las modas gabachas toma cuerpo en ambos escritores, que admiten y aun aplauden un teatro con fines didácticos y critican duramente el teatro romántico en aquello en que se contrapone al moratiniano.

La misma intencionalidad de Mesonero en su cuadro «El romanticismo y los románticos» converge en Flores a la hora de abordar al personaje romántico. Mesonero, tras censurar las composiciones de «tumba» y «hachero», moverá a la hilaridad al afirmar lo siguiente: «Pues cierto que son buenos adminículos para llenar una carta de dote...; no, sino échelos usted en el puchero y verá qué caldo sale...» [12]. Don Liborio, personaje central del cuadro de Flores titulado «Don Liborio de Cepeda», está trazado con idénticos moldes. Cuando rechaza al joven compositor romántico por creer que no es un buen partido para su hija, aduce que tales ensayos románticos en nada favorecen a una buena dote [13].

Si tuviésemos que apuntar las innumerables influencias de Mesonero y Larra en Flores, nos apartaríamos un tanto de la intención principal que guía el presente trabajo. Indiquemos tan sólo que si el capítulo de influencias es ciertamente significativo, no sucede en ocasiones lo mismo con las técnicas del encuadramiento y enfoque de las escenas, en las que difiere Flores de sus indiscutibles maestros. Por ejemplo, en las colaboraciones de Flores en *Los españoles pintados por sí mismos* emerge por vez primera una nota de su obra que se convertirá en constante y que le diferenciará de Larra y Mesonero. Nos referimos a la presencia de voces de germanía, vulgarismos y toda suerte de variedades idiomáticas que surgen en los tipos descritos por Flores. Por ejemplo, en «La cigarrera» [14], el diálogo demuestra claramente que la utilización del vulgarismo es requisito imprescindible para la total y auténtica descripción del presente retrato. Ante la propuesta y el supuesto compromiso del

---

[12] Ramón de Mesonero Romanos: *Escenas Matritenses,* serie II, «El romanticismo y los románticos», B. A. E., II, pág. 67.

[13] *Vid. El Laberinto,* «Don Liborio de Cepeda. Lance original semi-serio, con las licencias necesarias para llamarse novela», tomo II, pág. 248.

[14] *Los españoles pintados por sí mismos,* «La cigarrera», tomo II, págs. 327-333.

autor con los lectores de retratar a la cigarrera, invita a una de ellas a que se preste para tal disposición, a lo cual ella le contesta:

> «—¡Toma, misté que ley!... ¿Pa qué pusieron ese rétulo?... Escriba osté.
>
> —Pero, hija mía, si yo no sé nada de lo que hacéis en la fábrica...
>
> —Cigarros.
>
> —Sí, ya lo sé; pero...
>
> —Vaya, dejémonos de requilorios, y agur; quédense las probes cigarreras con su aquel y su fábrica, y póngase osté a sacar romances de su cabeza, que lucío quedará con el oficio... En una guardiya al par de la mía murió un señor hace poco de hambre purita... También era así como osté, muy estirao y too lo sacaba de la cabeza. ¡Más maldiciones le tié echáas mi Curro el cajista, porque le emborronaba los papelotes que le triba la emprenta, ¡que ya!... «Así está osté espiritao», le decía yo cuando me recrebaba...
>
> —Sí, todo eso está bien; pero yo quiero que mis lectores sepan la vida y milagros de la cigarrera más bonita y...
>
> —¿Sabe osté lo que es...? Que sí, ¡bonita! Como me lo voy creyendo... Vaya osté con esas andróminas y esos papelones a los ciegos, que aquí no cuela. Güen papel haría yo entre tantas señoras como dice osté que hay en ese libro.
>
> —¿Y qué tiene eso de particular? ¿No eres tú honrada como el ama del cura, y...
>
> —¡Calle osté, generoso!... ¿Cómo el ama del cura?... Y más que todas las marquesas de meriñaque... ¡Vaya un re... Dios! Probe, sí; pero honraa, como denguna» [15].

La presentación de la manola irá precedida de la utilización del vulgarismo; lo mismo hará en el artículo titulado «El hortera» [16], en que el autor describirá su comportamiento y postura con un lenguaje plagado de vulgarismos. La impaciencia y el genio vivaz de la manola atemorizan al comerciante de telas, que no había notado su presencia y acude solícito cuando ésta le dirige la palabra:

> «—¡Oiga usté, don Cachucha! ¿Sabe usté que mi monea es tan rial como la de cualquier señorona, y que tengo dos onzas en el bolsillo y algunas más en casa para sacarlo a usté de probe?
>
> ¡Alsa, Manola!
>
> ¡Quiá!... Si me llano Juana, ¡so escocío!; si no tié usté más gracia con las usías, está aviao» [17].

Podríamos recoger innumerables párrafos a lo largo de toda la producción literaria de Flores que corroborarían nuestra idea de situarle

[15] Id., íd., tomo II, pág. 327.
[16] Id., íd., tomo I, págs. 178-184.
[17] Id., íd., tomo I, pág. 182.

en aquel conglomerado costumbrista como el único escritor que alterna su preocupación por la pintura detallada del ambiente y tipos populares, con la atención esencial que presta a las distintas variedades idiomáticas. Ya no es el mero observador que recoge o describe un tipo determinado o un panorama urbano, sino también el escritor que presta al lenguaje dialogal una función literaria muy próxima a la que hoy llamaríamos socio-lingüística.

La serie de voces de germanía, vulgarismos y gitanismos que observamos indistintamente en sus colaboraciones en las principales publicaciones periodísticas de la época y en sus obras *Doce españoles de brocha gorda* [18] y *Fe, esperanza y caridad* [19]—la primera de ellas estudiada brevemente, pero con gran acierto, por M. Ucelay Da Cal [20]; la segunda, pieza imprescindible para el estudio de la novela de folletín—preparan el camino para la elaboración de su última y gran obra costumbrista: *Ayer, hoy y mañana*. La crítica del momento se deshace en elogios al aparecer *Doce españoles...* El mismo *Semanario Pintoresco Español* destaca que se trata de una obra llevada a cabo «con un lenguaje castizo y estilo festivo» [21], calificando la exactitud de las descripciones y la facilidad y agudeza de estilos como admirables. La recopilación y variedad de voces que aparecen en la obra citada pueden dar una clara medida de la intención de Flores: «fundiendo» [22], «peñascaró», «leche de viejas» [23], «perdis» [24], «rebatiña» [25], «andorga» [26], «tripicalleros» [27], «tunarras» [28], «vivaque» [29], «pistrinas» [30], «guindilla» [31], «tordas», «ja-

[18] Antonio Flores: *Doce españoles de brocha gorda que no pudiéndose pintar a sí mismos me han encargado a mí, Antonio Flores, sus retratos.* Novelas de costumbres contemporáneas, 2.ª edición, Madrid, 1848.

[19] Antonio Flores: *Fe, Esperanza y Caridad*, Madrid, 1850.

[20] Margarita Ucelay Da Cal: *Estudio de un género costumbrista. Los españoles pintados por sí mismos*, México, 1951.

Vid. también R. Benítez Claros: *Antonio Flores. Una visión costumbrista del siglo XIX*, Santiago de Compostela, 1955.

[21] *Semanario Pintoresco Español*, año 1848, núm. 41, págs. 324-325.

[22] Antonio Flores: *Doce españoles...*, capítulo II, pág. 17. La voz «fundiendo» equivaldría a «robando».

[23] Id., íd., capítulo II, pág. 21. «Peñascaró», germanía que viene a significar «aguardiente». El personal alude a una botella de «peñascaró», legítima «leche de viejas de la fábrica de San Cayetano».

[24] Id., íd., capítulo II, pág. 25. Uno de los personajes alude a otro llamándole «perdis», persona entregada a los vicios o a la inmoralidad. Empleada a veces con el significado de «calavera».

[25] Id., íd., capítulo II, pág. 26. En germanía, y por etimología popular, robar algún objeto de forma precipitada.

[26] Id., íd., capítulo V, pág. 56. «Andorga» equivaldría a «vientre», «estómago».

[27] Id., íd., capítulo V, pág. 56. «Pertenece al gremio de los tripicalleros.» Persona que vende callos.

[28] Id., íd., capítulo V, pág. 56. «Tunarra», «tunante»; usado casi siempre con intención afectuosa. Algunas veces como insulto.

[29] Id., íd., capítulo VI, pág. 83. «Primero voy a la cárcel que al vivaque.» Sobre esta voz existe una nota aclaratoria realizada por el propio autor: «En la guardia del Principal, casa de Correos, hay una especie de calabozo llamado «vivac», donde se deposita interinamente los presos de las calles de Madrid por quimeras, robos, embriaguez, etc., para pasarlos después a las cárceles o darles libertad si los delitos no son de gravedad».

[30] Pesetas, capítulo XII, pág. 148.

[31] Id., íd., capítulo VII, pág. 85.

ras» y «ojos de buey» [32], «patulea» y «gente enlutada» [33], «coracero» [34], «chulé», «durandartes» y «pitoches» [35], «buchí» [36], etc.

Pero tal vez sea la pérdida de *d* intervocálica en el masculino de los participios, sobre todo de la primera conjugación, adjetivos y sustantivos terminados en *ado,* el rasgo más característico del lenguaje de Flores; voces como: «colorao», «acabao», «estirao», «honrao», «llevao», «nacío». Pérdida que si es normal, tanto en la lengua popular como en la familiar, no lo es cuando se realiza en las formas en *ada* y en los diminutivos, considerándose, en estos casos, como rasgo propio del habla vulgar. Una tendencia léxica paralela sería la presencia de gitanismos. Ya Manuel Seco apuntaba a este respecto que «uno de los ingredientes más frecuentemente señalados en el habla popular madrileña es, sin duda, el flamenco. El flamenquismo, esto es, el influjo cultural de lo gitano andaluz, atestiguado literariamente desde los tiempos de Cadalso y Jovellanos, abarca todo el siglo XIX y penetra aún vigoroso en el XX. La época de auge tal vez sea la Restauración» [37].

Párrafos como el que transcribimos a renglón seguido denotan la misma finalidad:

> «Por mucha que sea tu 'cencia', 'chavó', es más mi 'esperencia', y cuando tú vas, yo vengo...
>
> Lagarto eres; pero yo no soy rama... y tú me entiendes y me conoces y... está dicho 'too'...
>
> Valiera más que no 'jueras' tan 'desembozao' en ocasiones y tan 'escuro' en otras..., pero te he dicho que me das pena, y voy a sacarte la criatura del cuerpo... Si tú 'abillas' un 'nacío' que te 'precure' el paradero de esa chica que olfatea, pierdo yo el nombre que tengo» [38].

En este fragmento pueden verse gran parte de las variantes idiomáticas utilizadas por Flores. El lenguaje de germanía vendría representado por la voz «chavó», y los vulgarismos, por «cencia», «esperencia», «too», «jueras», «desembozao», «escuro», «nacío» y «precure».

---

[32] Id., íd., capítulo XII, pág. 148. «Onzas de oro».

[33] Id., íd., capítulo XII, pág. 148. «Moneda de cobre».

[34] Id., íd., capítulo IX, pág. 120. «Coracero», voz utilizada por el hampa para designar un tipo de cigarros que vendía el gobierno a cuatro maravedises. Y en general toda labor tabacalera de mala calidad liada en una hoja dura como una coraza.

[35] «Pitoches», «chulés» y «durandartes» equivalen a «duros». Estos como los nombres de monedas citados anteriormente, pertenecen al léxico de germanía observado por Flores en las salas de juego.

[36] Id., íd., capítulo XII, pág. 164. La palabra «buchí» aparece con anterioridad en los siguientes versos de *El diablo mundo,* de ESPRONCEDA, Biblioteca Universal, tomo XIX, Madrid, 1882, página 107:

¡El chaval! ¡El chaval!, decía entre sí.
Meterle mano, que mejor gazapo
No ha regalado el Líbano al Buchí.

La explicación que ofrece es la siguiente: «Líbano» equivaldría a «escribano», y «Buchí», a «verdugo».

[37] MANUEL SECO: *Arniches y el habla de Madrid,* Madrid-Barcelona, 1970, pág. 130. *Vid.* también C. CLAVERÍA: *Estudios sobre los gitanismos del español,* Madrid, 1951.

[38] ANTONIO FLORES: *Doce españoles...,* capítulo XII, pág. 173.

En la reducción del diptongo tónico *ie* > *e* en las palabras «cencia» y «esperencia» ha influido la serie «asistencia», «excelencia», «potencia», «presencia», «providencia», «querencia». Este fenómeno es natural, ya que el lenguaje popular es fonéticamente poco conservador [39].

El tipo especial de hiato constituido por una vocal repetida aparece con cierta insistencia en el lenguaje de Flores; tanto si la vocal gemela es tónica o átona, se produce la simplificación, como, por ejemplo, en todo > too. También es frecuente la evolución última de todo > too > to. El trueque de una labiodental fricativa sorda por una velar fricativa sorda—tal es el caso de «jueras»—no es lo más frecuente en este tipo de mutaciones, puesto que las consonantes más expuestas a cambio en posición inicial son las sonoras *[b]* y *[d]*.

También puede notarse la disimilación de vocales iniciales: «escuro», «precure». Si bien este fenómeno opera, por regla general, dentro de unos límites muy estrechos, de tal suerte que la disimilación de la *i* acapara un porcentaje muy elevado en el léxico español [40].

Ejemplos de metátesis se dan en especial la de alveolares, líquidas y vibrantes, como, por ejemplo, «probe» [41].

Dentro de las alteraciones vulgares de consonantes iniciales aparece el conocido vulgarismo producto de la desnasalización:

> «¡Señor!... La Constitución prehíbe que a *degún* ciudadano honrao se le allane la casa» [42].

Todas estas variedades idiomáticas no se producen de forma aislada y como simple pretexto, sino como resultado de un profundo conocimiento de la savia popular. A este respecto podríamos señalar que el uso del refranero español es otra de las constantes de Flores, sobre todo en los cuadros del *Ayer, hoy y mañana.* Su familiaridad con el refranero—siempre puesto en boca del tipo popular—se hace patente en la mayoría de sus cuadros. Por ejemplo, en el titulado *La ciencia de la aldea* viene a ser una exposición de los distintos tipos de refranes mezclados con no pocos vulgarismos:

> «—Agüela—dijo la muchacha, sentándose cerca de la tía 'Cicerona' en un apoyo de yeso que había junto a la puerta de la calle.

---

[39] V. García de Diego, en *Manual de dialectología española,* Madrid, 1959, registra «pacencia», «concencia», «experencia», «cencia», «comenencia»; Muñoz Cortés, en *El español vulgar. Descripción de sus fenómenos y métodos de corrección,* Madrid, 1958, cita «concencia», «comenencia», «pacencia» frente a «diferiencia». En Flores aparece «cencia» con cierta reiteración. *Vid.* capítulo XII, pág. 167.

[40] García de Diego y Muñoz Cortés coinciden en que estos cambios fonéticos tienen sus raíces en los orígenes del idioma, conservándose con plena vitalidad en la lengua popular de todas las regiones.

[41] Antonio Flores: *Doce españoles...,* capítulo XII, pág. 63.

[42] Id., íd., capítulo VI, pág. 70; ningun (o) > nengun (o) > dengun (o).

—¿Sabe usted lo que dijeron esta mañana en la praza atento a la boda de la mayorazga?

—No lo sé, pero no me lo digas porque me lo figuro. Dirían que a casa vieja puertas nuevas, o que a buey viejo cencerro nuevo, y que pobreza no es vileza; pero yo digo que cada oveja con su pareja, y que si has de venir conmigo trae algo contigo, porque en casa de mujer rica ella manda y ella grita; y si en esa boda fuera el novio el que contará más Navidades que la novia, aún se podía decir que a galgo viejo echarle liebre y no conejo, porque eso de que la gallina vieja hace buen caldo no deja de ser un refrán sin sustancia» [43].

Las descripciones, tanto física como del comportamiento de la «Cicerona»—protagonista del cuadro—están realizadas con gran acierto. A propósito de sus hábitos conversacionales, por ejemplo, el propio Flores apunta, haciéndose eco de una ilustre tradición, que dicho personaje tenía trazas «de no concluir de hablar hasta haber soltado todos los refranes de Juan de Malara, y aun los del comendador Hernán Núñez, y los de Blasco de Garay, con no pocos de los de Sancho Panza» [44].

En los cuadros «Fandango y broma y arda la casa toda» [45], «Al amor de la lumbre» [46] y «Los gritos de Madrid» [47], bocetos que tratan de las festividades españolas, del tradicional brasero y de la publicidad de 1800, respectivamente, surgen de forma aislada los vulgarismos; unas veces será la misma criada quien cometa tal incorrección al dirigirse a sus amos; en otras, la transcripción de los gritos de vendedores vendrá a demostrar la importancia que Flores presta a todas estas variantes idiomáticas del lenguaje:

«Sin que el termómetro empezase a bajar, no se permitía que las manolas diesen el grito de 'ca qui hay arveyanas nuevas, arveyanas... como la leche, arveyanas fresquitas', ni menos que el burro manchego entrase cargado de ruedos gritando ¿ruedo?, ni que el palentino pregonara las mantas de Palen... quedándosele siempre atragantada la sílaba final. Era preciso que el cuarenta de mayo estuviese próximo para que el gallardo fresero (de cuya existencia nada se volvía a saber en todo el año) pudiera atravesar las calles anunciando su mercancía, ni menos que los toledanos se diesen por maduritos si aún estaban por madurar, ni las garrafales de Toro y de Arenas y las mollares, ni ninguna otra fruta, a cuyos primeros gritos también se consolaba el médico y se sonreía de gozo el boticario.

Cuando andaban los 'cebaos y gordos' por las calles, ya se sabía que estaba cerca el nacimiento del Hijo de Dios; nadie ignoraba que era día de vigilia al oír pregonar la 'espinaca como albahaca', y los de Jarama

---

[43] Antonio Flores: *Ayer, hoy y mañana,* tomo I, cuadro XXIV, pág. 187.
[44] Id., íd., pág. 187.
[45] Id., íd., tomo I, cuadro LI, págs. 389-395.
[46] Id., íd., tomo I, cuadro LII, págs. 396-406.
[47] Id., íd., tomo I, cuadro LIV, págs. 411-418.

'vivitos', y para saber que había resucitado el Señor bastaba oír gritar '¡el medio cabrito!...'

A esas voces estacionales se juntaba el 'i... qui... rabanú...', reloj que marcaba perfectamente la hora del mediodía, y otro grito que no cesaba en toda la mañana, diciendo: 'la sebera..., ¿hay algo a sebo que vender?...', y el del hombre que compraba 'trapo y yerro viejo...', y el otro que decía 'componer... tenajas y artesones..., barreños, platos y fuentes!', grito que iba derecho a la conciencia de las fregatrices, pero más derecho aún al bolsillo de los amos; y ya se sabía que iba concluyendo la tarde cuando la aldeana de Fuencarral andaba de casa en casa diciendo: '¿quién me saca de güevera?'

El 'amolaooor...', tras el cual, por ser francés o parecerlo, solían ir siempre los muchachos gritándole aquello de 'el carro español y el burro francés'; el '¡sarteneroo!'; el 'santi boniti barati', cuyos santos solían ser algunos perros de yeso, o las cuatro partes del mundo, o cosa por el estilo; el 'rosariero', que iba engarzando rosarios y vendía ratoneras y jaulas para grillos y otra multitud de voces que a todas horas estaban en el aire y que enumeramos por no ser molestos, eran los verdaderos 'gritos de Madrid'» [48].

Esta peculiar «intención de estilo» aquí observada nos recuerda aquellas palabras de Blanco y García en el momento de enjuiciar la labor de Flores en las columnas del periódico *El Laberinto:* «Redactor y fundador de *El Laberinto,* allí aplicó sus aptitudes humorísticas a la descripción del pueblo bajo madrileño, mina que no había explotado bien *El curioso parlante* en sus *Escenas,* y curándose de todo miedo a las exterioridades repulsivas acomete la empresa de reproducir sin escrúpulos ni melindres las crudezas de la realidad» [49]. Sin lugar a dudas, el lema horaciano *satira quae ridendo corrigit mores* encaja perfectamente en la personalidad literaria de Flores; analizando y estudiando no solamente los diversos tipos más castizos del Madrid decimonónico, sino también transcribiendo con la mayor fidelidad posible los expresivos giros del habla madrileña.

Por otro lado, como ya afirmábamos al principio, nos interesa destacar otra nota distintiva del costumbrismo de Flores frente al de Mesonero y Larra. Sus alabanzas a los distintos tipos populares lo son propiamente a lo que él cree que hay en ellos de valioso y afirmativo dentro de lo genuino español, pues lo que estime moralmente torpe o de zafio y grosero gusto, por muy real que sea, por muy pintoresco que parezca, no le merece sino tratamiento satírico o clara censura. En *Manolos y chisperos o el Lavapiés y el Barquillo*—cuadro que nos recuerda *Los bandos del Avapiés o la venganza del Zurdillo,* animado boceto lleno de comicidad sobre las banderías de aquellos populares barrios

---

[48] Id., íd., págs. 417-418.
[49] BLANCO Y GARCÍA: *Historia de la Literatura...,* Madrid, 1902-1912, pág. 345.

madrileños, y *La maja mojada,* ambos de don Ramón de la Cruz—, Flores hace gala de un exacerbado patriotismo costumbrista. Pero a diferencia de *Fígaro* o *El curioso parlante,* encarnándolo en los estamentos sociales más humildes, con los que él llega a identificarse. De forma que las series aparecidas en *El Museo de las Familias* [50] o en *El Laberinto* perfilan ya de forma directa su peculiar personalidad. En el cuadro *Manolos y chisperos...* ensalza de tal modo su bravura y patriotismo, que más que solidarizarse, se siente identificado con ellos. Es ésta, insistimos, su peculiar noción del costumbrismo:

> «La guerra de la Independencia, lejos de aumentar la desunión de los bandos manolescos, hizo desaparecer y borró todas las rivalidades de la localidad, reuniéndolos a todos contra los franceses, hasta el punto de que en la defensa del Parque, que está en territorio de los chisperos, no hubo más de éstos que manolos, y todos pelearon con la misma bravura» [51].

El patriotismo subyace—es cierto—como sentimiento romántico. Lo que nos interesa reiterar aquí es que los caminos que Flores sigue para llegar a él pasan por las actitudes de los estratos sociales más bajos de entonces, actitudes que abiertamente admira hasta el punto de sentirse copartícipe en ellas. En esta entrega no hay crítica sistemática a la manera de Larra—el precursos de la generación del 98—, ni generalizaciones y localismos como los de *El curioso parlante.*

Esto no anula las evidentes relaciones de Flores con los dos grandes románticos citados. Simplemente matiza el grado y tipo de influencia que hayan podido ejercer sobre el escritor ilicitano. Por un lado, resulta inevitable su coincidencia ideológica, sobre todo en materias sociales que comenzaban a preocupar hondamente el pensamiento europeo y español.

La denuncia y protesta social vinculará a Flores a la figura reformista de *Fígaro.* Sus opiniones en contra de la pena de muerte, sistema penitenciario español, reforma educativa y proceso de la desamortización, por ejemplo, le acercan claramente a Larra. No hay que olvidar que Flores fue el primero que supo ver, al igual que Flórez Estrada, el error de la desamortización de los bienes eclesiásticos. La exviculación de dichos bienes no era una cosa nueva; más bien era una idea tomada del

---

[50] La revista *El Museo de las Familias,* fundada el 25 de enero de 1843 por don Francisco de Paula y Mellado en plena agitación política y periodística, cesó en el año 1869; si bien reaparece desdibujada en 1870 e incapaz de poder competir con las publicaciones del momento, tales como *La Ilustración Española y Americana,* heredera directa de la gran revista *El Museo Universal.*

En esta publicación aparecen nombres suficientemente conocidos por la crítica. Destaquemos, entre otros: Hartzenbusch, Bretón de los Herreros, Carolina Coronado, Gómez de Avellaneda, «Fernán Caballero», Modesto Lafuente, Romero Larrañaga, Ferrer del Río y Campoamor.

Al éxito de esta publicación contribuyó el jurista y escritor don José Muñoz Maldonado, conde de Fabraquer, que colaboró en la misma desde su fundación, dirigiéndola a partir del año 1853.

[51] ANTONIO FLORES: *Ayer, hoy y mañana,* tomo II, cuadro LIII, pág. 406.

Antiguo Régimen. A partir de las Cortes de Cádiz, la desamortización sigue las vicisitudes políticas de la época fernandina, y Flores, constitucional y partidario de constituciones liberales, denuncia toda clase de irregularidades surgidas de dicho proceso, adoptando posturas muy próximas a las de Larra [52].

Flores, a través de los cuadros *Humo animal y humo mineral o los refectorios y los talleres* [53], *El casero de hogaño* [54] y *Placeres de sobremesa* [55], denunciará—al igual que Larra—el lamentable estado y proceso de la desamortización llevado a cabo por Mendizábal. La huella ideológica de Larra se hace sentir, pues, en Flores, aunque, por otro lado, también le aproximarán a Mesonero Romanos, como hemos indicado anteriormente, la filiación de sus tipos, motivos y escenas.

Flores, en fin, no sólo resulta ser uno de los pocos escritores costumbristas que describen con rigurosa minuciosidad el pueblo de Madrid de su siglo, utilizando técnicas estilísticas surgidas de la fiel reproducción fonética y léxica del habla de sus personajes. Su intención realista va más allá de las convencionales jergas de tendencia caricaturesca abundantes en el Siglo de Oro, y aun de las un tanto artificiales expresiones populares—condicionadas por la versificación—que abundan en los sainetes de don Ramón de la Cruz, su más cercano precursor.

Todo ello sin olvidar su *Ayer, hoy y mañana,* obra cuyo título y plan denotan un claro sentido histórico, en la que se añade a los contrastes reales entre el *ayer* de sus recuerdos y el *hoy* de sus observaciones, la audaz utopía anticipatoria del *mañana.* Es un auténtico mosaico de la sociedad española de la época, escrito en ágil prosa e indispensable arsenal noticioso para adentrarse en el complejo comportamiento moral de sus gentes.—*ENRIQUE RUBIO CREMADES (Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de ALICANTE).*

---

52 Que en su artículo «El Ministerio de Mendizábal», *Obras Completas,* pág. 1320, dice que «de la venta de bienes nacionales, que tan justa y sabia crítica mereció de nuestro excelente economista don Alvaro Flórez Estrada, y que si no lo derogan las Cortes, aumentará, sí, el capital de los ricos, pero también el número y mala ventura de los proletarios. El gobierno, que debería haber mirado por la emancipación de esta clase, tan numerosa, por desgracia, en España, pensó (si ha pensado alguna vez en su vida) que con dividir las posesiones en pequeñas partes evitaría el monopolio de los ricos, proporcionando esta ventaja a los pobres, sin ocurrírsele que los ricos podrían comprar tantas partes que compusiesen una posesión cuantiosa».

53 ANTONIO FLORES: *Ayer, hoy y mañana,* tomo II, cuadro X, págs. 85-94.

54 Id., íd., tomo II, cuadro XV, págs. 123-132.

55 Id., íd., tomo II, cuadro LI, págs. 439-446.

Sección bibliográfica

ORTEGA Y GASSET EN LA PERSPECTIVA DE UN JOVEN PROFESOR NORTEAMERICANO

Ortega y Gasset, filósofo de la unidad europea, de Harold C. Raley [1], es un libro de gran penetración y coherencia y del que se precisa dar una mínima idea.

Raley nació en 1934 y es catedrático de Lengua y Literatura españolas en la Universidad del Estado de Oklahoma en Stilwater. Su obra sobre Ortega es una tesis doctoral que ya apareciera originalmente en 1971 y que cuenta, de entrada, con la opinión favorable y poco discutible, particularmente en este tema, de Julián Marías.

La referencia a que me obligo ofrece ciertos problemas. La magnífica labor de Raley consiste en explicar y coordinar a Ortega. La orientación de la unidad europea como meta del estudio no exime a Raley de un sondeo totalizador de la problemática orteguiana, puesto que la unidad de ésta origina una profunda interacción en las propuestas parciales. Dentro de la explicación que se lleva a cabo de la obra de Ortega, dentro de la coordinación y la síntesis y cuando ello es oportuno y conveniente, Raley, en breves incrustaciones sobre su texto diáfano, valora críticamente y con elogiable mesura las ideas de Ortega o, simplemente, las juzga o matiza a la luz de la experiencia histórica posterior.

Si Raley explica y valora a Ortega a lo largo de más de doscientas páginas, la tarea correcta mía habrá de orientarse en tres o cuatro folios a explicar una explicación y a valorar una valoración. El empeño evidentemente es imposible o, en cualquier caso, pecaría de pretencioso e inútil. Y quiero señalar estos conflictos a que con toda suntuosidad de riesgos se lanza la llamada *crítica* a través de improvisados comentarios en revistas y periódicos, es decir, que a mi entender la crítica en tales condiciones no existe o es una tarea convencional, y a lo más que se puede aspirar es a facilitar mera noticia de la aparición de un libro.

[1] HAROLD C. RALEY: *Ortega y Gasset, filósofo de la unidad europea.* Pról. Julián Marías. Trad. Ernestina de Champourcín. Biblioteca de la Revista de Occidente, Madrid, 1977, págs. 261.

Sin entrar en la explicación de la explicación, y valorarla, porque eso entrañaría pisar una frontera orteguiana superior a la del propio Raley, disponer de su tiempo y espacio, todo lo cual es completamente disparatado cuando sólo se trata de comunicar una impresión de lectura, nada impide afirmar que el estudio de Raley sobre el desarrollo del pensamiento de Ortega, iniciado en su noción básica del historicismo, el perspectivismo y la circunstancia, es, primero, riguroso, claro y potenciador, y segundo, sin soslayar los puntos controvertidos de Ortega entre, por ejemplo, la «rebelión de las masas» y el «dirigismo de las élites», da una dimensión del Ortega filósofo, dotada de una concepción y un sistema, con la que lo hace ingresar razonablemente en el reducido club de los pensadores universales de primera línea, señalando incluso la medida en que probablemente es posible considerarlo precursor de Heidegger y Sartre. Y, por supuesto, eliminando el viejo tópico de que en Ortega la aparente retórica está reñida con la profundidad: «La claridad de su pensamiento y la belleza de sus palabras no pueden siempre defendernos de su profundidad».

La profundización de Raley en teorías presuntamente lejanas de la unidad de Europa como tema central del libro—historia, perspectiva, circunstancia—no es gratuita, por cuanto constituyen la raíz del pensamiento de Ortega y se relacionan con sus ideas sobre la naturaleza del Estado y de la colectividad, toda una armazón aplicable finalmente a la filosofía de la unidad de Europa, que representa, según Raley, una de las cimas lógicas de su quehacer intelectual.

La aportación, o su claridad exegética, interesa por varios motivos en Raley. Subyacentes a la problemática europea, o inducidos por ésta, surgen una serie de temas que, a mi juicio, son «los» temas que verdaderamente absorben la base de todo pensamiento evolucionado, entre los que cabe citar el conflicto sociedad-individuo, las nacionalidades, la noción de progreso, la definición del hombre-masa, la función (y la escasez) de minorías dirigentes, las etapas en el desarrollo civilizador, el escepticismo revolucionario, la misión de la Universidad y el problema de la autenticidad (personal o colectiva). Al mismo tiempo, tenemos ocasión de reconsiderar el «germanismo» de Ortega y su «desprecio» de la masa, es decir, podemos situar estos ingredientes negativos, popularizados esquemáticamente, en otro contexto más próximo a la realidad entera de su gestión intelectual. Como ejemplo y en relación al escaso aprecio que sentía por la cultura latina y su exaltación germánica, no debe olvidarse que para Ortega el germanismo era la cultura latina absorbida en la Edad Media.

La complejidad de nuestro tiempo obliga a la especialización y, todo lo que cae fuera de una especialización, lo asimilamos con la mejor vo-

luntad, pero en obligadas simplificaciones. Las actitudes políticas de Ortega—su escepticismo revolucionario, su idea de las élites—ofrecen matices que generalmente escapan a las simplificaciones. Hasta que llega una persona paciente, morosa, que ama el tema de su discurso, como Raley, y a partir de ese momento las simplificaciones aparecen en su inmensa fragilidad y Ortega deja de ser un filósofo fácilmente clasificable del que nos podamos descuidar a la pata la llana, o al que podamos tachar de «germanista» o «racista», como a veces se ha interpretado su desconfianza de lo latino. Una de las ideas sorprendentes de Ortega respecto a la primitiva Europa es el papel relativamente secundario que concede a la influencia del cristianismo.

Europa para Ortega, más que una entidad geográfica o política, era un repertorio de «creencias, conceptos y *vigencias* de origen común», que al constituirse como una mezcla de las culturas romana y germánica excluía a Rusia, caracterizada por el predominio de las masas y la debilidad de las minorías. Este fenómeno es también atribuible a España y explica, en cierto modo, el fracaso de lo hispánico, aunque en el tratamiento del concepto de pueblo, de lo popular, Ortega no se muestra especialmente afortunado, y las objeciones de Raley son justas desde el momento en que señala que existía confusión orteguiana entre lo popular y lo plebeyo.

«Hay un hecho—escribe Ortega—que, para bien o para mal, es el más importante en la vida pública europea de la hora presente. Este hecho es el advenimiento de las masas al pleno poderío social. Como las masas, por definición, no deben ni pueden dirigir su propia existencia, ni menos regentar la sociedad, quiere decirse que Europa sufre ahora la más grave crisis que a pueblos, naciones, culturas, cabe padecer. Esta ha sobrevenido más de una vez en la historia. Su fisonomía y sus consecuencias son conocidas. También se conoce su nombre. Se llama rebelión de las masas.» La cita no es larga si se tiene en cuenta que el binomio minoría/masa representa uno de los grandes malentendidos en la interpretación de las teorías de Ortega. El hombre-masa trasciende fronteras de clase social y de profesión. Es un tipo, no una clase, así como el hombre-aristócrata no tiene nada que ver con el «linaje» o la «sangre». La rebelión de las masas—que no revolución—es en realidad la negativa a escuchar a las minorías mejor dotadas. Y la única salida a la desmoralización es la unidad europea. Estos aspectos del individuo y la masa, el dirigismo de los mejores y los problemas del nacionalismo están convincentemente coordinados por Raley. Pero su excelente trabajo merece continuación. Puesto que Raley no abandona la sugerencia crítica y temporal de Ortega, habría que preguntarse qué es de Europa en la actualidad y en qué medida las ideas de Ortega se han visto confirmadas, así como la influencia de otros problemas recientes: el despertar de los nacionalismos regio-

nales, la supeditación energética, la creación del Mercado Común, la nueva estructura democrática del Parlamento Europeo.

De cualquier forma, nada de esto se podría estudiar a fondo sin el concurso de Ortega, cuyas teorías sobre la unidad europea nos brinda desbrozadas el joven profesor norteamericano.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

SALADRIGAS, ROBERT: "AQUELL GUST AGRE DE L'ESTEL"

Robert Saladrigas nació en Barcelona en 1940 y es protagonista de excepción de la generación de la postguerra, un sector histórico y cultural que quedaría ubicado en la tierra de nadie, entre la generación que vivió la guerra civil a través de sus ojos de niño—sin poder ser combatientes, pues habían nacido al final de los años veinte—y las nuevas promociones de los años cincuenta, los potenciales protagonistas de la reconstrucción cultural del país.

Saladrigas comenzó a escribir tempranamente en los diarios de Barcelona y se reveló desde joven como uno de los más dinámicos colaboradores de las páginas literarias, culturales y de comentario sociológico. Recientemente, sus artículos aparecen semanalmente en *La Vanguardia, El Correo Catalán* y *El País,* entre otras publicaciones. *Serra D'Or* y *Destino* fueron semanarios que testificaron su firma en años anteriores, al igual que *Mundo.* En castellano y en catalán es, por tanto, uno de los autores más destacados de este capítulo especial de la historia intelectual española que buscó refugio en las páginas de los periódicos, muchas veces en claro divorcio con la universidad. Entre otros aspectos, conviene destacar que durante varios años desfilaron por sus artículos y entrevistas del semanario *Destino* los mejores autores hispanoamericanos. A través de sus comentarios y conversaciones—la serie era titulada modestamente «monólogos»—, el lector español contaba con una ventana al mundo exterior, que le revelaba lo que pensaban y pretendían los mejores autores de América Latina. No cabe duda, por tanto, que junto a otros autores—significativamente catalanes, como Barral, Castellet, Marco, etc.—, Saladrigas tiene un puesto en el nacimiento, desarrollo y masificación del fenómeno mal llamado *boom* de la narrativa latinoamericana en España. Ya se ha escrito lo suficiente como para entender que uno de los aspectos más significativos es precisamente la

ancestral apertura que Catalunya ha ofrecido a todas las tendencias foráneas, sirviendo de puente cultural entre Europa y América y el resto de la Península.

No es de extrañar tampoco que su obra literaria esté plenamente imbuida de huellas de la mejor literatura europea y americana. Esta obra pudiera dividirse en: *a)* literatura para jóvenes; *b)* novela; *c)* cuento, y *d)* ensayo periodístico-sociológico. Su obra para adolescentes comprende: *Entre Juliol i Setembre* (1966), que recibió el Premio Joaquim Ruira; *L'Alex el 8 i el 10* (1971) y *El viatge prodigiós d'en Ferran Pinyol* (1971). La obra narrativa hasta el momento se compone de *El cau* (1966), novela; *Arañas* (1967); *52 hores a través de la pell* (1970); *Boires,* Premio Víctor Catalá, y, finalmente, *Aquell gust agre de l'estel* (Barcelona, Selecta, 1977), novela que le proporcionó el prestigioso Premio de Novela «La Dida» en 1977. Paralelamente a su labor periodística fueron apareciendo libros de testimonio social, como *Las confesiones no católicas de España* (1971).

Una lectura sopesada de *Aquell gust agre de l'estel* convence al crítico más exigente de la existencia de una obra ambiciosa, que al mismo tiempo es la más completa del autor. Es, en primer lugar, una obra totalizadora, que muestra la historia contemporánea de Catalunya y la frustración generacional, hace uso de un lenguaje riquísimo, planteando una estructura que es susceptible de varios niveles de lectura. Un hombre y un país buscan en sus páginas la identidad perdida por una guerra perdida por todos. Esta novela será una vez más el testimonio de la derrota y el precio pagado: el sacrificio de una generación sin ideales, que superficialmente lo tuvo todo demasiado fácil, viviendo un espejismo consistente en la transculturación, la pacificación—los «veinticinco años de paz», coincidentes con los cinco lustros primeros de vida de esta generación—y el abismo ante el futuro incierto.

La novela abarca un tiempo cronológico que es fácil identificar entre 1951 (la huelga de los tranvías de Barcelona, la primera explosión de protesta al franquismo) y los Juegos Olímpicos de Munich en 1972. En cada una de las líneas desfilan todos los aspectos más pertinentes del mundo de los años de postguerra: los negocios sucios y fáciles, las rencillas, el temor a la represión, el ascenso de posición aprovechando las circunstancias. Todo este clima alienante producirá la huida del protagonista, Agustí, por motivos políticos y personales, hacia un exilio autoimpuesto en Italia. Sin embargo, el transterramiento será un fracaso total y el regreso a Barcelona desembocará en la soledad y el suicidio, símbolo de toda frustración generacional.

El texto pinta un cuadro cierto de dos clases sociales: la media del Ensanche de Barcelona (la zona que creció en cuadriláteros a principios

de siglo, entre el barrio antiguo y la periferia de montañas y el mar) y la alta de Ganduxer, y narra la evolución y el paso de una a la otra aprovechando las circunstancias de la postguerra que condujeron a la sustitución de una cultura autóctona por otra «amilanesada» y aquejada de diaglosia. La educación oficial en castellano, el uso cotidiano de los medios de comunicación en la misma lengua, el culto, la literatura de consumo, la música popular, todo se confabuló para casi conseguir la aniquilación de la lengua catalana. Saladrigas, miembro de la generación que tuvo que crecer en estas circunstancias, es un ejemplo de supervivencia y de posibilidades ante el futuro. Ahora, en esta nueva etapa autonómica y democrática, el porvenir es de los que inmediatamente podrán ser educados en la lengua ancestral.—*JOAQUIN ROY (Dpt. of Foreing Languages. University of Miami. CORAL GABLES, Florida 33024. USA).*

A TRAVES DE MAURICIO MOLHO *

A través de Mauricio Molho se pueden visitar mundos desconocidos. Mauricio Molho es un espejo, y sus especulaciones nos conducen a ese otro lado de sí mismas que nunca ha sido recurrido, al lado oscuro y mágico y fascinante que desvela ante nuestros ojos la escritura del sabio. Y en el mundo ignorado que nos propone suele estar la verdad, que casi nunca está iluminada, pero que siempre está esperándonos en el lado esencial—elemental—de las cosas. La escritura crítica de Molho conserva una frescura primaveral que llega a definirla. En el contacto directo, prístino y sin intermediarios con los textos se funda y se confunde su experiencia exegética, y el exegeta no es sino el lector que intenta comprender o poner límites a su incomprensión. No hay rechazo alguno del texto—como, por desgracia, ocurre en el caso de tantos estudiosos de nuestra literatura—, sino fusión gozosa con él, sondeo íntimo y acariciante de sus parajes más recónditos, vivencia de sus claves y sus secretos. Por todo ello, la tarea investigadora que se ha impuesto Mauricio Molho no presenta la mueca rígida del trabajo, sino el amable rictus del juego. Lejos del mundanal y monótono *negotium,* la ociosidad activa del maestro enarbola y agita su sagrada bandera de palabras.

Conocí la escritura de Mauricio Molho en las páginas de un volumen titulado *Cantares de Gesta,* número 4 de una Biblioteca Hispania pu-

* M. Molho: *Cervantes: raíces folklóricas,* Madrid, Gredos, 1976, 355 págs.
M. Molho: *Semántica y poética (Góngora, Quevedo),* Barcelona, Crítica, 1978, 216 págs.

blicada, bajo la dirección de José García López, por la Editorial Rauter, de Barcelona, en 1947. La introducción (págs. 5-33), notas preliminares, selección y vocabulario de ese libro se hallaban a cargo de Blanca González de Escandón y de Mauricio Molho *(sic)*.

Los *Cantares de Gesta,* preparados por Molho y por la que iba a ser su esposa, Blanca de Escandón, forman un tomo absolutamente recomendable. Lo leí por primera vez en plena adolescencia, hacia 1968, cuando las barricadas en París y la octava edición argentina de *Rayuela.* Lo he releído ahora, y he tenido ocasión de comprobar cómo la memoria no es infalible, pues había olvidado la gesta del abad Juan de Montemayor, y ello a pesar de que una de mis más recientes lecturas ha sido el cantar épico francés *Amís y Amiles,* con el que tan estrechamente se relaciona. No hay disculpa para ese olvido.

La Biblioteca Hispania de Rauter apenas se distribuyó, pero se liquidó más tarde un numeroso resto de edición de la misma, y hoy constituye ya una auténtica rareza bibliográfica, sobre todo completa. En ella publicó don Rafael Lapesa unos espléndidos *Poetas del siglo XVI,* número 3 de la colección.

En 1948, y dentro de la serie Adonais de poesía, Molho y González de Escandón dieron a luz una magnífica antología de *Poetas ingleses metafísicos del siglo XVII.* El florilegio fue reimpreso en Barcelona, 1970, por Barral Editores.

Quienes hemos leído por vez primera a Donne, Herbert y Crashaw en la selección de los Molho debemos considerarnos felices. La reimpresión de 1970 incluía en las páginas pares el texto original, ante el que puedo asegurar que no palidecen las versiones castellanas que lo acompañan. Pocas traducciones conozco tan bellas como ésa. El prólogo (páginas 11-39 en la edición barcelonesa de Barral) nos introduce a la perfección en el mundo atormentado y nihilista de John Donne y en lo que el doctor Johnson desdeñosamente llamó *Metaphysical Poetry.* Mauricio Molho firma en soledad esa introducción, que está pensada y redactada desde dentro, desde el Dios misterioso de Donne y desde el Dios guerrero de Herbert, desde el Dios hermosísimo y sin rostro de todos los poetas.

Quien así desvelara el universo de quienes construyeran en sus versos una desencarnada y espectral metafísica, se doctoró en Filología Románica por la Universidad de Madrid en 1954. Había nacido en Constantinopla en 1921, en el seno de una familia judía sefardita. Hoy es catedrático de lengua y literatura españolas en la Sorbona (París IV) y director del Instituto de Estudios Catalanes que desde hace algún tiempo funciona en la capital de Francia.

Tal vez Mauricio Molho sea, antes que nada, un lingüista, y sus

preocupaciones de otra índole sean secundarias. Lo cierto es que ha llevado a término, entre otras varias e importantes obras lingüísticas, una *Sistemática del verbo español (aspectos, modos, tiempos)* en dos gruesos volúmenes (Madrid, Gredos, 1976), que ha supuesto un replanteamiento de los presupuestos metodológicos al respecto entre sus colegas. De cualquier forma, y dada mi ignorancia culpable acerca de tan abstrusas materias, no voy a referirme aquí a la labor lingüística de Molho, por más que en muchas ocasiones sea imposible separarla de sus tareas críticas en el campo de la literatura.

Mauricio Molho tradujo al francés, para la Bibliothèque de la Pléiade, en 1968, las tres novelas picarescas básicas españolas: *Lazarillo, Buscón* y *Guzmán de Alfarache*. El estudio preliminar que iba al frente de esas versiones fue traducido al castellano en volumen exento, titulado *Introducción al pensamiento picaresco,* por Augusto Gálvez-Cañero (Salamanca, Anaya, 1972). Era, tras los *Cantares de Gesta* y los *Poetas metafísicos,* mi tercer contacto libresco con Molho. La introducción a los *Romans picaresques espagnols,* de Gallimard, me pareció excelente en su versión independiente castellana. Nada de extraño tiene, pues, el que nuestro autor haya utilizado ese material como punto de arranque de las *Cinco lecciones sobre el «Buscón»,* que constituyen las páginas 89-131 de su *Semántica y poética* (Barcelona, 1978), recién aparecida en librerías.

Sin duda, es *Cervantes: raíces folklóricas* (Madrid, Gredos, 1976) una obra cumbre en la bibliografía de Mauricio Molho como crítico literario y, desde luego, uno de los ensayos más sugestivos y apasionantes que he leído en mi vida. No alcanzo a comprender el hecho de que un libro tan atrayente y tan original no haya tenido una acogida infinitamente más calurosa en las revistas especializadas. Parece claro que ése es el tipo de esquivez que dicta la ignorancia. Siguiendo las huellas de su amigo Marc Soriano, que ha estudiado con tanta originalidad como acierto los cuentos de Perrault—y otras muchas cosas—desde una perspectiva psicoanalítica, nuestro investigador aplica el mismo esquema metodológico a la obra de Cervantes. Los resultados son sorprendentes y no vamos a dar cuenta de ellos aquí, pues sería como descubrir el nombre del asesino en una novela policíaca. A esos niveles de diversión e intriga llega el libro de Molho.

La segunda parte del volumen se centra en el *Retablo de las maravillas*. Molho se luce en el análisis del entremés, tan rico en conexiones folklóricas. Su interpretación es sencillamente perfecta. Parece imposible que después de la amplísima y agobiante literatura científica que el autor del *Quijote* ha suscitado a lo largo de los siglos pudieran todavía decirse cosas tan absolutamente nuevas, fundamentales y reveladoras

como las que nos da a conocer Mauricio Molho en su estudio sobre el *Retablo* (págs. 37-214 del tomo). Antes (págs. 11-33), el sabio nos había ofrecido el fruto de sus reflexiones acerca de la noción de «popular» en literatura, haciendo presidir—muy significativamente—su breve, pero denso trabajo, por un cita de Sigmund Freud, para que nadie se llame a engaño.

La tercera y última zona del libro gira en torno a la *Raíz folklórica de Sancho Panza,* el tonto-listo o necio-astuto presente en los relatos populares de todo el mundo. El clarividente, literariamente impecable y agudísimo ensayo sobre Sancho se complementa con un *Apéndice* (páginas 337-355) en el que se compara al personaje con el Till Eulenspiegel alemán, con el Yoḥa judío y panmediterráneo—protagonista de los relatos que la madre de Molho le contaba a su hijo cuando era niño—y con el Charlot del cinematógrafo. Utilizando la onomástica como una de las claves más íntimas del secreto textual cervantino, Molho alcanza límites exegéticos que antes de él nadie había soñado. Países hermenéuticos antes desconocidos. Mundos antes ignotos de ciencia viva, aunque insospechada, tan cálida y quemante como la mano de la amada, como su cintura o sus hombros.

Después de leer *Cervantes: raíces folklóricas,* uno llega a la conclusión de que el psicoanálisis no es sólo un inmejorable sistema perversamente imaginado para echar a perder economías saneadas de burgueses inquietos, ni un pretexto para que Hitchcock filmara aquel inolvidable *Recuerda,* ni un sutil procedimiento para enloquecer en voz alta, sino también un camino, un método sumamente fructífero y divertido de acometer el corazón de un texto literario.

En el *Homenaje a Lacarra,* I, páginas 243-260 (Zaragoza, 1977), Molho retorna al medievalismo con un trabajo titulado *El Cantar de Mío Cid, poema de fronteras.* En él se nos convence de la importancia que tuvieron los burgos—«la disidencia cidiana, que era la de un feudal contra la corona, simbolizaría también la sublevación del burgo contra las prácticas feudales del señorío»—en la gestación del poema. Se trata de un apunte de reflexión sociológica muy bien trazado e irreprochable desde el punto de vista histórico. Son las vacaciones del psicoanalista literario.

Semántica y poética (Góngora, Quevedo) (Barcelona, Crítica, 1978) es una recopilación de trabajos diversos de Molho, redactados entre 1959 y 1977. De los cuatro consagrados a Góngora, *Sobre la metáfora* se escribió (1977) para el número de la revista *Europe* dedicado al poeta cordobés; *Semántica y poética* y *«Soledades»* formaron el tomito *Sémantique et poétique. À propos des «Solitudes» de Góngora* (Burdeos, 1969), por más que *«Soledades»* se publicara por primera vez en el

Bulletin Hispanique de Burdeos, volumen LXII (1960), páginas 249-285; *Sobre un soneto a un pintor,* brevísimo y bellísimo comentario a la pieza que Góngora tributara a un artista flamenco que lo retrató, permanecía inédito hasta hoy.

De los tres estudios sobre Quevedo, *Cinco lecciones sobre el «Buscón»* es, como señalé arriba, una reelaboración del prefacio a las *Novelas picarescas españolas,* de Gallimard; *Forma y sustancia en la escritura de Quevedo* ve su primera luz en el tomo que nos ocupa; *Sobre un soneto de Quevedo* se había publicado ya en francés como contribución a los *Mélanges offerts à Charles Vincent Aubrun* (París, Éditions Hispaniques, 1975), páginas 87-124.

El volumen, publicado por Crítica, con el título de *Semántica y poética,* dentro de la sección filológica, que tan sabia y simpáticamente dirige Francisco Rico, es, desde luego, un claro acierto de su autor y de la colección que lo ha albergado. El trabajo sobre Góngora que lleva por rótulo *«Soledades»* (págs. 39-81) y el análisis *intratextual*—así lo llama Molho—del soneto de Quevedo que comienza: «En crespa tempestad del oro undoso» (págs. 168-216), son dos ejemplos soberanos del buen hacer en crítica literaria. Cuando parece que todo ha sido dicho, aparecen personas como Mauricio Molho, Eugenio Asensio o Francisco Rico—por citar tres nombres muy cercanos—, que, desde muy diversas posiciones metodológicas, nos demuestran que todo—o casi todo—está por decir. Siempre desconcertantes, lúdicos y crueles, los hermeneutas inteligentes se parecen demasiado a las vampiresas del cine, y no sé por qué estoy pensando en Mae West—sus caderas y su sonrisa.

Tras coleccionar pasado y presente en el libro barcelonés de Crítica, Mauricio Molho vuelve al psicoanálisis en cuatro ensayos sobre el mito de Don Juan. La amabilidad del profesor Molho me ha hecho llegar esos recientísimos trabajos, y me propongo a continuación describirlos bibliográficamente, en el orden en que su autor los dispondrá cuando los reúna en un tomo, cosa que no ha llevado a cabo todavía. El primero se llama *Trois mythologiques sur Don Juan,* un título muy lévistraussiano, y se publicó en *Les Cahiers de Fontenay,* 9-10 (1978), páginas 7-74, dentro de un volumen dedicado monográficamente a *Mythes;* el segundo, *Structure mythique et dramaturgie dans «El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra»,* vio la luz en el tomo II de la revista *Trames,* serie *Études Ibériques,* de la Universidad de Limoges, correspondiente a 1978, páginas 39-58; el tercer Don Juan se intitula *Oedipe burlador ou la théorie du masque,* y puede hallarse entre las páginas 7 y 23 de las Actas del Primer Coloquio del Seminario de Estudios Literarios de la Universidad de Toulouse-Le Mirail, centrado en torno al tema *Sujet et sujet parlant dans le texte* y celebrado el mes de febrero de 1977

(nótese que en mi descripción no sigo un orden estrictamente cronológico, sino el orden lógico dictado por el pensamiento clasificador de Molho al concebir las distintas partes de su *Don Juan);* el cuarto y hasta ahora último, *Sur le discours idéologique du «Burlador de Sevilla y Convidado de piedra»,* apareció dentro de las Actas del Segundo Coloquio de Toulouse, en esta ocasión (febrero de 1978) consagrado a la discusión de un aspecto tan polémico como atractivo: *L'idéologique dans le texte.*

Lo revelado por Mauricio Molho en estos cuatro estudios sobre Don Juan es, a la vez, tan interesante y tan obvio que, como en el caso del *Retablo de las maravillas* y de la figura de Sancho, no alcanzo a comprender cómo una tarea tan simple de desenmascaramiento no se le había ocurrido antes a nadie. No todo el mundo puede, sin embargo, quitarle el antifaz de un manotazo a tipos como fray Gabriel Téllez o Cervantes.

Actualmente, es Pedro Calderón quien ocupa los ocios y desvelos psicoanalíticos de Molho. Promete tres estudios sobre el dramaturgo. Sólo hay uno ya publicado: *Remarques sur la symbolique calderonienne (à propos de «La vida es sueño»),* en *Les Cahiers de Fontenay,* 11-12 (1978), páginas 251-289. El ensayo comprende dos partes. La primera está dedicada a la topología de *La vida es sueño,* topología fundada sobre el contraste entre lo *alto* (la montaña) y lo *bajo* (el mar) y en sus valores simbólicos respectivos; la prisión de Segismundo es a la vez torre y caverna, es decir, un lugar doble que reúne en sí lo *alto* y lo *bajo.* La segunda parte, muy apoyada en la onomástica de la pieza calderoniana, trata de monstruos: el *Andrógino* (Rosaura) y el *Hombre Lobo* (el príncipe Segismundo); este estatuto monstruoso atribuido por Calderón a sus personajes implica un sistema de símbolos muy particular, del que Molho propone una muy sugestiva interpretación. El Hipógrifo o Hipogrifo a quien se dirige Rosaura al comienzo del drama es, por primera vez en la historia de la crítica calderoniana, lo que el propio don Pedro quiso: el Hipógrifo o Hipogrifo, o sea, un monstruo imaginado por Ludovico Ariosto, pero no un simple caballo desbocado. Ese y otros detalles de lectura tan original, como respetuosa con el texto leído, hacen del primer trabajo consagrado por Molho a Calderón un valioso florilegio de respuestas críticas, atentas siempre a la sorpresa del lector, pero fundadas siempre en la evidencia de lo formulado.

Mauricio Molho es, además de un sabio, un tipo humano fascinante. Pero eso es otra historia, y yo no soy su biógrafo. Yo soy sólo un *voyeur* de lo que ocurre al otro lado de su espejo mágico.—*LUIS ALBERTO DE CUENCA (Don Ramón de la Cruz, 28. MADRID-1).*

CARLOS BLANCO AGUINAGA: *La historia y el texto literario. Tres novelas de Galdós.* Editorial Nuestra Cultura. Madrid.

En sus *Observaciones sobre la novela contemporánea en España* (1870), Galdós, al afirmar que la novela equivale a un espejo que refleja la sociedad, sostenía también que (la novela moderna) debía ser una especie de testimonio de la clase media, pues «esa clase es la que determina el movimiento político, la que administra, la que enseña, la que discute, la que da al mundo los grandes innovadores y los grandes libertinos, los ambiciosos de genio y las ridículas vanidades...». En fin, todo un censo de los multitudinarios personajes que poblaron el mundo del novelista.

Este breve libro de Carlos Blanco Aguinaga reúne tres ensayos que analizan con rigor dos novelas de Galdós: *El amigo Manso* y *Fortunata y Jacinta,* más la serie de *Torquemada;* originariamente escritos en épocas diversas, pero que, aquí reunidos, ganan en coherencia y armonía.

Galdós, qué duda cabe, es de todos los novelistas españoles el menos distraído de la realidad de sus días, el más fiel testigo de la historia de su tiempo. Pero ello ha dado lugar a un numeroso equívoco, cuando no a un montón de interpretaciones que van de lo confuso a lo pedestre.

Narrador riguroso—como Dickens, Stendhal o Balzac—, Galdós resulta imprescindible para conocer el comportamiento social de España en el momento en que se opera el trasvase de poder de una clase a otra, es decir, de la aristocracia, paralizada ya en su propio arcaísmo, a la burguesía, que se afianzará definitivamente con la formación del «bloque de poder oligárquico que dominó la Restauración».

El análisis de Blanco Aguinaga respeta—con acierto y provecho—el orden cronológico en que Galdós escribiera las obras.

El amigo Manso fue escrita entre enero y abril de 1882, pero el tiempo histórico de la novela es el de la Restauración (1877-1881). Según como se lea, *El amigo Manso* narra las peripecias de un profesor de filosofía, célibe, sedentario, asturiano, solitario, que—según él mismo nos advierte en las palabras iniciales del libro—«no existe». Todo es verdad, pero no toda la verdad, ni siquiera lo más importante.

Manso es un pequeño burgués relativamente insignificante, a quien se le reprocha (por algunos de sus amigos) «que sólo vea en la política un cuerpo de doctrina, un conjunto de principios científicos..., en cuya contingencia colaboran los subjetivismos...». Y esto es lo importante: Manso es el maestro, el formador de Manolo Peña, que habitará otras novelas de Galdós y que—Blanco Aguinaga lo dice—es en realidad el personaje central.

La visión burguesa del mundo, racionalista, empírica, pragmática (que es la de Manso), a mediados del siglo XIX llegó a dominar no sólo la estructura técnico-económica, sino también la cultura y el sistema educacional, y sólo fue resistida durante un tiempo precisamente en el campo de la cultura por quienes desdeñaban su espíritu a-heroico y anti-trágico, así como su actitud ordenadora hacia el tiempo (cfr. Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*).

Y allí está lo importante: Manolo Peña, figuración de la burguesía ascendente (trepa desde la carnicería de su padre a los círculos del poder económico y a los «grandes salones»), necesitaba del barniz cultural (ideológico) apropiado que, según Blanco Aguinaga, si no es enteramente necesario es útil.

De este modo Manso representa el papel del ideólogo (por más chabacana e inorgánica que esta ideología fuese aún) de la nueva clase.

Si bien es cierto que el acontecer histórico determina la estructura de los textos galdosianos, ello no quiere decir que la correcta lectura de esos textos sea la «histórica» en el sentido vulgar; bien lo advierte B. Aguinaga.

A su vez, para un mejor análisis de *Fortunata y Jacinta,* el autor propone centrar su lectura en el capítulo 4 de la tercera parte, donde Galdós refiere el «Curso de filosofía práctica» que Feijoo imparte a Fortunata. A partir de allí el contexto político de la nación real va ordenando la ficción, es decir, «la dinámica de la historia va determinando la estructura del texto».

Fortunata y Jacinta, aparte de toda otra consideración, es la novela de las relaciones de clases de la España del último tercio del siglo XIX. Por supuesto, que pueden ser también la del «fracaso del amor», al ser éste impedido por las barreras de las conveniencias clasistas, en cuya estructura está la religión, a la medida de la clase dominante. Veamos esto con una cita de Galdós (cuando la *voz* que salía de la Custodia le dice a Fortunata): «El hombre que me pides es un señor de muchas campanillas y tú una pobre muchacha. ¿Te parece fácil que yo haga casar a los señoritos con las criadas o que a las muchachas del pueblo las convierta en señoras?»

Y después están también, correctamente señalados, los paralelismos entre el contexto histórico y la materia narrativa, o la *suerte* de los personajes: llega el momento en que Juanito abandona sus aventuras *inconvenientes,* entre en vereda, se regenera, ya no le gusta Fortunata, a quien ve socialmente inferior; y, a la par, también España «entraría por el aro», según dice don Baldomero, con la llegada de Alfonso XII. De este modo, Juanito y la burguesía cumplen con su destino oportunista.

Con la serie de *Torquemada* el ciclo educativo del poder burgués

ya se ha cumplido. De modo que estas novelas tienen la función de iluminar—lo señala el autor—las relaciones socio-económicas e ideológicas del poder, y sus contradicciones.

En *Torquemada* vemos entrar en juego al dinero como un valor circulante que afianza y dinamiza a la burguesía como clase ya instalada en el poder. Ahora el significado del dinero acumulado ya no es el que tenía la usura como disvalor medieval. No es el gusto de poseer «platónicamente», sino la necesidad capitalista de acumulación. «El dinero—dice un personaje—debe convertirse en capital.» Su acumulación ya no es un «pecado», ese concepto debe ser desterrado en aras del progreso, del «bienestar». La usura es ahora la Banca—como lo explica Torquemada—; el usurero se transforma en financiero, así como las ideas de la honra, el honor, etc., se convertirán en el credo «positivista». Por supuesto que el dinero sirve para trepar socialmente; la riqueza debe casarse con la aristocracia, hacerse una, confundirse, puesto que dos clases dominantes no pueden sobrevivir. Además, «la sociedad necesita vigorizarse contra los embates del proletariado envidioso», como dice don Juan Ruiz Donoso en *Torquemada en la cruz.* Y en *Torquemada y San Pedro* el usurero-financiero ya es marqués, cumpliéndose la ley del siglo. La unión entre la burguesía rica y la aristocracia enclenque es un hecho, santificado por la renovada ideología de la Iglesia, que también asume su papel dentro de la nueva estructura de dominio.

En resumen, con estos tres ensayos Blanco Aguinaga realiza un nuevo aporte, con rigor, seriedad y hondura, a la ingente bibliografía galdosiana.—*HECTOR TIZON (Verónica, 8. MADRID).*

EDUARDO SUBIRATS: *Utopía y transgresión.* Ed. Anagrama. Barcelona.

En mayo del 68, unos revolucionarios franceses restituyeron la estatua de Fourier a su antiguo pedestal. Se abría una nueva era, durante la cual, el comunismo clásico iría perdiendo, si no su carácter hegemónico, sí al menos su carácter indiscutido, en el seno del movimiento obrero y estudiantil. Los situacionistas, calificados como de un extremismo difícilmente superable por el objetivo diario *Le Monde,* tratarían de desbordar la revolución no sólo de los estrechos límites del reformismo, sino incluso de los del marxismo revolucionario y de los del anarquismo. De nuevo se revalorizó a Fourier, se devolvió al deseo todo su poder creador, se actualizó el poder del cuerpo.

Eduardo Subirats, experto en Karl Korsch, el movimiento de la Sexpol y el Situacionismo, realiza en castellano la reivindicación de una crítica radical de la cultura.

Pero ¿por qué Fourier a estas alturas? Para responder a esta cuestión conviene situar a cada pensador en su contexto.

Marx parte de la economía de Smit y de Ricardo y no deja de moverse con conceptos burgueses. Las relaciones de producción, la teoría del valor, la tasa de plusvalía, la productividad, la economía elevada a motor de la historia—lo que en Hegel sería la razón y, para lo que aquí nos interesa, la represión de los instintos—están dentro de las coordenadas economicistas a que nos tenía acostumbrados la burguesía liberal de la época, preocupada por la obtención de los máximos beneficios. Aunque Marx dé la vuelta a los conceptos y elabore una teoría dirigida a emancipar a la clase obrera y con ella a toda la Humanidad, pone el eje de la construcción del socialismo en una determinada planificación de la producción, en una racionalización del trabajo, con lo cual el avance de la civilización sigue haciéndose a costa de los instintos corporales, sacrificados a la obtención de una determinada tasa, aunque colectiva, de productos. Por esta razón, el marxismo, pese a ser la praxis revolucionaria más viable, la única capaz de establecer una síntesis entre el pasado y su antítesis, conservando lo mejor de ambos, por su ligazón a los residuos culturales, pierde carácter radical.

También es preciso situar a Freud dentro de unas coordenadas hegelianas para comprender su posición respecto al malestar de la cultura. Para Hegel la libertad la realiza el Señor a base del sometimiento del siervo, la Razón sacrificando los instintos. Freud, al señalar cómo la cultura se ha realizado a costa de la represión de la libido, reconoce, aunque sea de una manera negativa, que las formaciones sociales no obedecen al cumplimiento de la Razón en la Historia, sino a un proceso inscrito en el cuerpo. Pero es la irquierda freudiana la que trata de dar un carácter revolucionario a este inconsciente anárquico, ahistórico e incluso antihistórico en el cual no hay más que movilidades de catexis libidinales.

El trabajo, por encadenarnos a los objetos, hace de la realidad una paradoja. Dominamos las fuerzas hostiles, la naturaleza, pero este dominio, que tendría que servir para liberar al cuerpo, se convierte en una fuerza represiva más. Para el materialismo dialéctico, la necesidad de trabajar estriba en la necesidad que tiene el hombre de abarcar, mediante la manipulación de las cosas, ese ser fuera que forma parte de su yo. El extrañamiento radica en que las cosas que el hombre produce, debido a la estructuración capitalista del mercado, van a parar a otras manos. El trabajo al ser alienante pierde su carácter creador. Pero

el psicoanálisis va más lejos. Si incluso la elaboración artística es fruto de una libido reprimida, aunque de momento no lo vean así, es al fin y al cabo el trabajo en relación con la producción lo que se cuestiona. De aquí que el stalinismo le tuviera tanto terror al psicoanálisis, tanto como el cristianismo a la brujería, la ciencia a la alquimia, cuestiones que podrían socavar las raíces de un dogma.

Reich, al separarse del marxismo oficial, trata de reivindicar para el deseo su papel liberador. La Sexpol llegó a ser un movimiento, un movimiento de masas incluso. Pero al hacer depender la liberación sexual de la liberación del trabajo humano de sus actuales relaciones de clase, de la supresión del trabajo explotado, relegó el deseo a un segundo término, convirtió a la sexualidad en un producto de consumo, desposeyéndola de su función creadora. El placer como algo gratificador, liberador, sin ir más lejos, consumible. Reich, que vio cómo la represión sexual asumida era el requisito previo para la represión social y política—el hombre que acepta la represión sexual acepta también el principio de autoridad, la familia como institución, las jerarquías sociales, cualquier tipo de dictadura que le sirva para superar su inseguridad—no hizo depender, en cambio, la liberación social de la liberación pasional.

Marcuse, que en Estados Unidos representó el último grito de una cultura crítica, supone en realidad un retroceso con respecto a Reich. Desplaza la cuestión de lo económico libidinal al terreno sociológico, subordina a la ilusión del progreso el carácter transgresor del deseo. Aunque elabora el modelo de una sociedad fundada en el libre desarrollo de la sexualidad inconsciente, no pasa de ser un modelo, una representación, utópica, en la medida que no define su concreción histórica, que no se determina como praxis.

Es Haberman quien muestra cómo el deseo pierde todo sentido liberador al subsumirse socialmente al destino del trabajo. Pero Marcuse, al definir el mundo histórico del trabajo, de la familia, del Estado, como un orden represivo del cuerpo, al constatar la esencia represiva de la cultura industrial, anticipa la posibilidad de otra cultura del eros, está más cerca de Sade o de Fourier que del Reich.

¿Está en el deseo transgresor—según Subirats—la única posibilidad liberadora y no en la emancipación social del trabajo? Para resolver tal dicotomía es preciso retornar a los orígenes, a un socialista utópico anterior, por tanto, al materialismo científico. Volver a Fourier para que el radicalismo no resulte una entelequia, pues las elaboraciones posteriores psicoanalistas heterodoxas, que reivindican todo el poder para el cuerpo, son más confusas porque se basan en algo tan desconocido como el «ello». En él radica la fuerza suficiente para romper con

las represiones y liberar al deseo. «La enfermedad—escribe Groddeck—es uno de los instrumentos mediante el cual el hombre se ha elevado hasta su cumbre.» Se cuestiona aquí la cura, por lo que ésta supone de ordenación, de represión, de vuelta a lo real en un mundo irreal, represor y alienante y, por desgracia, tan real. Lo anormal no es moneda de cambio social, un valor cultural, es afirmador de nuevos valores, un legislador sin ley.

Fourier es el único que se atrevió a anunciar un nuevo mundo amoroso capaz de colmar de ridículo, como anuncia en la *Théorie de l'Unité universelle* los 400.000 tomos de filosofía que le precedieron. El gran visionario rompe una continuidad. Las actitudes civilizadoras se han impreso en el orden del deseo, y en o por ese deseo Fourier realiza la crítica a la civilización invirtiendo la filosofía de la historia. El trabajo aparece también como una actividad libidinal, pasional. La asfixia del deseo es el embrutecimiento del cuerpo. Hasta el presente, la sociedad sólo ha dejado desarrollar los instintos que son productivos. El capitalismo únicamente se ha ocupado de obtener los máximos beneficios. El marxismo, la máxima producción. Para Fourier la historia no se rige por la razón o por motivaciones económicas. Es el cuerpo el eje, el descubrimiento libidinal, a través del cual gira el comportamiento humano. La cultura es represión. Incluso la dialéctica implica una moral represiva y servil. En Fourier no es una utopía. Realiza su crítica en y por el deseo. Este es de por sí subversión, transgresión, en las formas actuales. También es válido para los marxistas y para el pensamiento revolucionario. El deseo reprimido, el actual, puede caer en perversión. Sólo si se deja desarrollarse libremente en una sociedad armónica puede ser natural, un principio rector. El hallazgo más válido de Fourier, como señala Subirats, es que «el deseo no se realiza como tal en el consumo de la cosa, sino en su misma producción». Ignora, por consiguiente, el valor de uso y el valor de cambio. Es algo productivo en sí, creador, el único capaz de ordenar un mundo auténtico y definitivamente nuevo. No es transgresor porque es el legislador único y universal.—*AVELINO LUENGO VICENTE (Gravina, 4, 4.°, puerta 8. MADRID).*

NICOLAS ESTEVANEZ: UN REBELDE

En 1974 publicó Marcos Guimerá Peraza un tomo de *Cartas de Nicolás Estévanez* [1], interesantísimas para la historia de España y que al mismo tiempo nos proporcionaban un anticipo de la semblanza biográfica

[1] NICOLÁS ESTÉVANEZ: *Cartas*. Edición, estudio y notas por Marcos Guimerá Peraza. Biblioteca de Autores Canarios. Aula de Cultura de Tenerife, 1974.

que ahora nos ofrece el mismo autor en el tomo titulado *Nicolás Estévanez o la rebeldía* [2].

El personaje en cuestión, que parece de novela, ya fue objeto de observación novelesca por parte, nada menos, que de Galdós y de Pío Baroja. Galdós le saca en varios *Episodios Nacionales,* y sobre todo en *Amadeo I* y en *La Primera República,* donde incluso hace extracto de sus *Memorias* [3], y Baroja en *Desde la última vuelta del camino* y anteriormente en *Juventud. Egolatría,* pues le conoció en París en 1905.

Los acontecimientos trepidantes, apasionados, y vulgares otras veces, de la peripecia política española durante el agitado y convulsivo siglo XIX, se reflejan en la vida de este hombre, que bien puede calificarse de «hombre de acción», a la manera barojiana, al mismo tiempo que hombre de pluma, ya que nos dejó numerosos escritos, y el más valioso el de sus *Memorias,* documento inapreciable para historiadores y de suma rareza en la literatura autobiográfica española.

Don Nicolás Estévanez y Murphy nació el 17 de febrero de 1838 en Las Palmas y pasó su infancia en Santa Cruz de Tenerife. Ya desde muy niño su padre, don Francisco de Paula, militar progresista, republicano, le decía: «Tú veras la República en España», lo que hace que, apenas con diez años, el «parvulillo republicano» se entusiasme con la Revolución de 1848 que tiene lugar en Francia, y considere que 1848 es «el año más glorioso de este siglo».

Siguiendo la propia vocación y la del padre, se dedica a la carrera de las armas y estudia en el Colegio de Infantería de Toledo, sito en 1852 en el Hospital de la Santa Cruz. Confiesa que por entonces lee a sus autores predilectos: Volney, Paul de Kock y Larra, que influyeron en su modo de ser y de sentir. Muy pronto es destinado a distintas provincias españolas: Valladolid, Zaragoza, Asturias (Llanes), y más adelante a la campaña de Marruecos (1859-1860), reflejada en su librito *Episodios africanos,* publicado en Garnier. Asiste a la memorable batalla de Tetuán, en la que tomaron parte Prim, O'Donnell y Ros de Olano, y merece la Cruz de San Fernando y la Laureada.

Poco después entró Estévanez en contacto con los progresistas y en 1864 embarcó con su batallón de cazadores de Antequera para Puerto Rico. Y posteriormente pasa a intervenir a la isla de Santo Domingo, que proclama su independencia, cosa que le parece muy natural a Estévanez y así lo dice en sus *Memorias.*

La inquietud que ha presidido y presidirá toda la vida de Estévanez le lleva a pedir un permiso en aquella guerra sin combates, en aquel

---

[2] MARCOS GUIMERÁ PERAZA: *Nicolás Estévanez o la rebeldía.* Biblioteca de Autores Canarios. Aula de Cultura de Tenerife, 1979.

[3] NICOLÁS ESTÉVANEZ: *Mis Memorias.* Prólogo de José Luis Fernández Rúa. Editorial Tebas, Madrid, 1975.

estancamiento e inacción de la campaña de Santo Domingo, para ir a Haití, ver Nueva York y estudiar en el sur la guerra de Secesión. Llega a Estados Unidos seis días después que el general Lee, que mandaba el ejército confederado, se rinda, y después del asesinato de Lincoln.

El hombre inquieto y curioso que es Estévanez dice en sus *Memorias* que pidió la licencia «no para descansar de las faenas militares en el seno de la familia, sino para ir a estudiar la guerra, que era mi pasión... Me comisioné yo mismo para adquirir alguna instrucción».

Esta inquietud, unida a un estricto sentido del deber, a una conciencia irreprochable y a una violencia temperamental, dará lugar a diversos sucesos, que desde ahora van a presentar a Estévanez con una existencia agitada y peligrosa.

Para empezar, en Puerto Rico es procesado en el castillo del Morro por propinar una paliza a un sargento insolente.

Pasa luego al ejército de Cuba (1866-1868), en uno de los momentos más graves de la historia española. Al producirse, el 22 de junio de 1866, la sublevación de los sargentos del cuartel de San Gil, el general conde de Valmaseda ordena a los oficiales que firmen una exposición a la reina protestando contra el alzamiento y acusando a Prim y a los demás rufianes y traidores. Estévanez, fiel a su conciencia, se niega a firmar si no se cambia el texto. Se necesitaba valor para hacer esto en aquellos momentos.

A fines de 1867 publica el opúsculo *La milicia: tipos y costumbres militares,* y cuando en 1868 se proclama la República, *la Gloriosa,* solicita Estévanez el pase a la carrera civil y se pone a conspirar. El mismo dice: «Ya era agitador, ya era demagogo». En ese mismo año nace, a su juicio, el partido republicano federal, capitaneado por Pi y Margall, federal puro.

Vuelve otra vez Estévanez a Cuba y allí tiene lugar el hecho que marca definitivamente su vida. Sincero siempre, consecuente con sus ideas, da fin a su carrera militar. Ante el episodio del fusilamiento de ocho estudiantes, Estévanez, que es contrario a la sentencia, pierde la serenidad y repudia el hecho de forma violenta. Acto seguido sale de Cuba con permiso y pide la licencia absoluta. La antinomia entre el militar y la persona se ha producido y no por primera vez. Si antes en Madrid pasó al estado civil fue precisamente para no tener que combatir a los republicanos, sus correligionarios. Como soldado estaba obligado a cumplir frente a un alzamiento popular que era de sus propias ideas.

Muy atinadamente Marcos Guimerá comenta: «Este episodio, esencial en la vida de Nicolás Estévanez, le ha marcado para siempre con signos opuestos: para unos, como un mal oficial; para otros, como un héroe». En el Congreso, posteriormente, fue acusado por el general So-

cías de haber abandonado su puesto. En Cuba, en 1937, se le erigió una lápida en recuerdo a su acto, con una inscripción que dice así: «Nicolás Estévanez (1838-1914). En esta acera del Louvre, el 27 de noviembre de 1871, siendo capitán del ejército español, dio ejemplo excepcional de dignidad, valor y civismo al protestar públicamente contra el fusilamiento de los ocho inocentes estudiantes cubanos inmolados aquel día por los voluntarios españoles de La Habana. Abandonó la isla, renunció a su carrera, se negó a reingresar en la milicia. Fue en tiempos de la Primera República española diputado y ministro de la Guerra, y jamás se arrepintió de aquella su nobilísima actitud, pues para él, antes que la patria, están la humanidad y la justicia...»

Años antes, el gran periodista Luis Morote, al elogiar las *Memorias,* de Estévanez, en *El Pueblo,* de Valencia (1903), exalta este episodio de 1871: «Si hubieran existido en Cuba y en España muchos hombres como Estévanez, no se hubiera perdido Cuba».

A partir de este episodio, Estévanez ahorca el uniforme, aunque siga siendo militar por dentro. Y comienza su actividad conspiradora en España. El es uno de los más constantes en agitar la opinión, contribuyendo a preparar la insurrección republicana en toda la Península, incluso Portugal. Escribe hojas clandestinas y cartas cifradas, y publica artículos políticos en periódicos ultraradicales. Pero vencido el alzamiento federal en septiembre de 1869, Estévanez es encarcelado en Salamanca durante once meses, de donde se escapa y vuelve a ser apresado.

El 4 de septiembre se proclama la República en Francia. En España entra Amadeo de Saboya. Estévanez persiste en sus ideas de solidaridad universal, y escribe poesías como ésta:

El que quiera ser libre, ése es mi hermano:
el argelino, el parisién, el ruso,
el indio y el cubano.

Candidato republicano, es nombrado diputado en 1872. Cuando el 11 de febrero de 1873 se proclama la República, Estévanez es gobernador civil de Madrid, y poco después ministro de la Guerra. De este hombre tan conflictivo dirá Castelar que es «el más radical de los ministros posibles».

Un año después, la caída de la República y la Restauración de Alfonso XII, hace que Estévanez vaya hacia el exilio definitivo, que durará cuarenta años. Emigra a Portugal, de donde es expulsado dos años después por instigación del Gobierno español. Se dirige a Inglaterra y luego a París, donde vive como escritor y traductor de la Editorial Garnier, aunque prosiga su actividad política, cada vez más radical y revolucionaria, participando en las elecciones republicanas de París.

Es curioso que entre las traducciones de Estévanez se cuente *Los misterios de la luna* (Biblioteca Selecta para Niños, 1881). Escribe el *Atlas Geográfico de América* (1885), y para ello viaja por toda América durante varios meses. Instalado en Montparnasse, jamás se aparta de la política española, francesa y americana, mientras va escribiendo obras de muy diversa índole.

Como escritor, Estévanez tiene un estilo de escribir desenfadado. Podría calificarse de barojiano, antes de Baroja, por la gracia de las salidas y la concisión y por su personalidad contundente. Veamos algunos ejemplos. Refiriéndose a Panamá dice: «Hoy no poseemos en aquella inmensidad ni una playa, ni una isla, ni un cangrejo, ni una lapa». En su *Diccionario Militar* afirma: «Lo primero que se necesita para guerrear es buena vista, buenas piernas, y en lugar del binomio de Newton, otro binomio».

Tanto sus cartas, como sus *Memorias,* como sus poesías, éstas del género festivo y epigramático, dan abundantes ejemplos de este estilo tan personal, en que la amenidad es una de las principales virtudes. A Estévanez no le resulta problemático el escribir ni adopta postura literaria alguna para expresarse. Escribe en directo, tal como habla (posiblemente acusa la influencia de sus leídos Alfonso Karr y Larra), por lo que su lenguaje se caracteriza por la viveza y la naturalidad expresiva.

A través de su estilo se ve al militar independiente, acostumbrado al dicho y hecho y a no dar su brazo a torcer en lo que se refiere a sus ideas, en medio de una sociedad conservadora e intransigente, dura a la penetración de las ideas liberales y republicanas. De un anticlericalismo feroz, la figura de Estévanez algunas veces adquiere tintes de caricatura muy del XIX, y su humor, atrabiliario, en apariencia, recuerda al del capitán Veneno, de Alarcón. Con todo, es cierto el juicio de Azcárate cuando en el Congreso en 1911 afirmó: «Un hombre como el señor Estévanez puede ser exagerado, apasionado, escribir a veces cosas un tanto raras o extrañas, pero ha sido y es un hombre honrado».

El lector de esta excelente biografía de Estévanez sigue con extraordinario interés las vicisitudes de esta vida agitadísima, y la descripción de las querellas en la España del XIX entre progresistas, federales y demócratas (todos republicanos), que son de una actualidad que asusta. Cien años después todo recuerda las querellas intestinas del actual partido socialista (PSOE), así como los asesinatos perpetrados por «las honradas turbas levíticas».

El lector unas veces se asombra y otras se ríe ante las cosas un tanto raras o extrañas. En el estilo familiar epistolar, Estévanez tiene el mismo desparpajo y gracia que don Juan Valera. Veamos esta carta a Maffiotte, en que se niega a ir a unos juegos florales: «No pienso ir por esas

tierras en abril ni antes, no sea que usted me convenza y me haga ir a los juegos florales. ¡No juegue!... Pero como yo no he de saberlo, tendría que darle a la reina de la fiesta no la lengua de *oc,* sino la mía, que a una reina joven le sabría a mal tabaco. Esto no quiere decir que yo sea capaz de dársela ni de tomársela a una reina vieja» (12 agosto 1902).

La descripción que hace de su libro titulado *La sociedad,* en carta escrita el 10 de agosto de 1879 desde París a Gil Roldán, no es menos expresiva: «Por allá (América) me están haciendo dos libros, uno de ellos *La sociedad,* tipos civiles, escrito expresamente para que en lo sucesivo nadie me salude y para inhabilitarme en el porvenir, pues no quiero que otra vez me sacrifiquen, como la vez pasada. En sus páginas demuestro que en el mundo impera la canalla; que los comerciantes son ladrones; los abogados, pillos; los políticos, farsantes; los oradores, imbéciles; los ricos, brutos, y los pobres, indecentes. No te ofrezco un ejemplar porque los necesito todos para repartir entre mis enemigos, que son muchos».

A medida que pasa el tiempo, Estévanez va haciéndose más furibundo y aún más hombre de acción. No se conforma con la teoría. Partidario de la acción directa, entra en contacto con radicales parisienses y españoles en París y parece ser que interviene en conspiraciones y complots. En sus poesías esta actitud se manifiesta en composiciones acerbas y terribles, como el magnífico soneto a Weyler, cuando don Valeriano fue nombrado capitán general de Cuba, en sustitución del general Martínez Campos. Lo reproducimos como documento digno de una antología:

Mirada de reptil, cuerpo de enano,
instinto de chacal, alma de cieno,
hipócrita, cobarde, vil y obsceno
como el más asqueroso cuadrumano.
Azote un tiempo del país cubano,
a todo noble sentimiento ajeno,
hasta el mismo Satán convierte en bueno
esa excrecencia del linaje humano.
Ruinas, desolación, hambre y miseria
las obras son que a ejecutar se atreve
ese horrible montón de vil materia.
¡Y a un monstruo tal, con intención aleve,
el Gobierno de Cuba encarga Iberia
al acabar el siglo diez y nueve!

Don Nicolás Estévanez ya no se para en barras, y ante la imposibilidad de cambiar la sociedad de una manera pacífica, se inclina hacia el terrorismo anarquizante. De aquí que disculpe los asesinatos regios, como el de Humberto I de Italia, que fue asesinado por el socialista Gaetan

Bresci en 1900. En esta ocasión, Estévanez escribe el siguiente *Epitafio a Humberto I,* que no publica y sólo da a conocer a sus amigos:

....

Con franqueza: los crímenes que hubo
de regicidas y dinamiteros,
elevados al cubo,
multiplicados por cien mil enteros,
son pecadillos, notas discordantes,
deslices inocentes,
si se comparan con los repugnantes
de tantos indecentes
que envenenan al débil proletario,
lo engañan en el peso y la medida,
le escatiman el mísero salario
y le ofrecen un premio... en la otra vida.

....

Todo ello nos lleva, conducidos por el biógrafo, a uno de los hechos más importantes y misteriosos en la vida de Estévanez, que todavía no se ha dilucidado. El 31 de mayo de 1905 tiene lugar el atentado contra el presidente de la República francesa, Mr. Loubet, y el rey de España, Alfonso XIII, a la salida de la Opera de París. Estévanez publica en *El Diluvio,* «Pensamientos inactuales, revolución en acción», artículo incluido en el libro *Pensamientos revolucionarios de Estévanez, recogidos y comentados por un anarquista,* todo un folleto de indicaciones terroristas, por el que es procesado, acusado de inducción a la sedición.

El 31 de mayo tienen lugar las bodas reales entre Alfonso XIII y Victoria Eugenia de Battemberg. Desde la casa número 88 de la calle Mayor, hoy 84, se arroja una bomba encubierta en un ramo de flores, que causa 23 muertos y 100 heridos. El culpable es el anarquista Mateo Morral. Pocos días antes, el 15 de mayo, Estévanez se marcha de España, y el 12 de junio llega a Cuba. Baroja insinúa que, según rumores, el propio Estévanez debió traer la bomba desde París. Se sabe que Estévanez tenía estrecha relación con Ferrer y Morral. Estévanez siempre negó que estuviera implicado en el atentado regio. El biógrafo se inclina a pensar que no es posible, ya que nadie huye en vísperas de un posible triunfo, pero la interrogante queda en el aire, como corresponde a una vida tan compleja y agitada. El 21 de agosto de 1914, poco después de declararse la guerra europea, Estévanez muere y deja dicho que no quiere ser llevado a España, ya que allí no existe horno crematorio, por lo que su cadáver es incinerado en París. Genio y figura hasta la sepultura, que en este caso son cenizas. Corpus Barga, otro raro, asistió a la cremación y vio cómo el cadáver enrojecía dentro del horno. Terminemos

con el juicio de Montesinos: «El relato de Estévanez, preciso, sin retóricas inútiles, impresiona muy bien sobre lo que escribe; quien sabía contar así debió de ser un gran guerrillero» (Galdós, III).—*CARMEN BRAVO-VILLASANTE (Arrieta, 14. MADRID-13).*

PELAYO H. FERNANDEZ: *Estudios sobre Ramón Pérez de Ayala.* Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo, 1978.

Ateniéndonos a la aclaración prologal, estos estudios reconocen antecedentes en publicaciones previas debidas a la pluma del mismo autor, quien dice haberlas ampliado y modificado considerablemente; esfuerzo loable frente al favor que significa verlas ahora reunidas en un volumen cuidadosamente impreso y presumiblemente patrocinado por el Instituto de Estudios Asturianos de Oviedo (aunque no quede constancia alguna de dicho patrocinio en la portada interior del ejemplar que tenemos a la vista).

Iníciase la obra con un enjundioso trabajo sobre el arte de Ramón Pérez de Ayala en *Tinieblas en las cumbres,* primera novela larga del artista referido. En plan de análisis exhaustivo, predominantemente conceptual y secundariamente lingüístico, es este primer aporte el más logrado de cuantos integran el libro. Se patentizan en él los resortes literarios y psicológicos de la deshumanización ayalina, que reconoce muy variadas vertientes expresivas a través de diversos procedimientos: *a)* dotar a los personajes de una fisonomía y conducta propias del reino animal, no con finalidad ejemplarizadora, como en la fábula clásica, sino para poner de relieve los rasgos bestiales de ciertos seres humanos; *b)* equiparar los personajes a cosas inanimadas o a entes del mundo objetivo en general; *c)* inversamente, atribuir a la naturaleza rasgos que no le son inherentes y trasponer características de un reino a seres u objetos de otro.

En este punto cabe discrepar con el autor cuando pretende que la «deshumanización» es siempre mayor a medida que nos vamos acercando a lo inorgánico: podríamos replicar que, a los efectos literarios, implica un mayor índice de inhumanidad el comparar a un hombre con una bestia que con una estrella o con un diamante. Diversa sería la conclusión si identificáramos (como en otros pasajes lo hace el propio autor) lo «deshumanizado» con lo estilizado, con lo reducido a sus formas más elementales y simples, casi geométricas.

Otros rasgos expresivos de aquella novela inicial son las transposi-

ciones literarias, los contrastes, las manifestaciones de ironía, irreligiosidad y anticlericalismo, el recurso a lo grotesco, los símiles, metáforas, perífrasis, bi y trimembraciones, designaciones cromáticas simples y compuestas, matizaciones y coloraciones metafóricas. Recursos todos ellos puestos de relieve por P. H. Fernández con profuso apoyo de citas y oportuna mención de señalamientos críticos en inglés y en castellano, llevando siempre la atención del lector sobre el perspectivismo lingüístico que caracteriza el arte de Ayala, al utilizar con todo propósito un lenguaje arcaizante para lograr efectos de niveles reales diversos.

Vienen a continuación tres «comentarios lineales» a otras tantas novelas de Pérez de Ayala, a saber: la ya mencionada *Tinieblas en las cumbres,* la preeminentemente autobiográfica *La pata de la raposa* y la ya transida de madurez vital y literaria *La caída de los Limones* (con «L» capital para resaltar el juego ambiguo entre el fruto y el nombre propio). Método éste, el del comentario lineal, ya arcaico en nuestro mundo exegetizante, aunque asumido adrede por el autor con la expresada intención de «seguir de cerca el milagro de la creación literaria».

Cada cual es libre de ensayar la captación del trasfondo motivacional que subyace en la escritura novelística, procurando sorprender y comprender el proceso que lleva a crear la obra. No creemos, sin embargo, como parece entenderlo el autor, que el camino recorrido con este tipo de comentarios permita navegar en la corriente de la conciencia artística para entender su fluir e impregnarse de sus vivencias. El ocasional recurso a elucubraciones freudianas no es de gran ayuda para el objetivo buscado, ya que todos los análisis antedichos, sin ser superficiales, se mantienen en el plano de la secuencia narrativa, plegados al orden cristalizado en el cual se nos ofrece el relato finalmente impreso. ¿Quién nos garantiza que ese «orden» no es el resultado de un «montaje» mil veces modificado en la mente del creador?

Si loable es el afán de no sucumbir a modas estructuralistas y a otros «ismos», hay que mostrar las no agotadas posibilidades de la crítica tradicional, si es que las posee. El autor dirá, en futuros trabajos, si quiere y puede hacerlo.

Mantenemos este punto de vista aun en el supuesto de que el fin perseguido en este libro sea más biográfico que hermenéutico. A fin de cuentas, el título que lleva apunta más en la primera dirección: no se nos prometen estudios sobre la «obra» de Pérez de Ayala, aunque a ella comience a referirse el autor desde las primeras páginas. Sin embargo, con muy buen tino evita P. H. Fernández una tajante separación entre el arte y el artista; su propósito—no del todo logrado—consiste más bien en plantearse a ambos como problema.

Finaliza el trabajo con una extensa *bibliografía crítica* del gran no-

velista asturiano, en la cual se incluyen libros, tesis, reseñas, artículos, estudios y ensayos, clasificados por orden cronológico-alfabético, con un final índice de nombres para facilitar las consultas.—*CARLOS E. HALLER (Capitán Haya, 55. MADRID-20).*

ANTE UN RETRATO OVAL

Quizá haya sido Juan Gil-Albert uno de los escritores actuales que haya seguido un camino más ajeno a modas, a incitaciones superficiales, atento a sus preocupaciones íntimas, al hilo de su trama interior inextricable. Y así sus obras se han ido gestando desde largo tiempo atrás, madurando en el silencio y la meditación, hasta que, en los últimos tres años, han empezado a salir a la luz con sorprendente y gozosa abundancia. Piénsese que hasta el año 1974, Juan Gil-Albert sólo había publicado dos pequeños volúmenes en prosa (su obra en verso era ya abundante), en ediciones locales bastante limitadas. Pero en ese año —fundamental para su obra— da a la luz tres importantísimos libros: *Los días están contados, Crónica general* y, sobre todo, *Valentín*. La reacción del lector tuvo que ser de sorpresa y asombro: revelaba un escritor importante, pero además distinto, profundamente personal. En una literatura como la nuestra, tan poco dada a confesiones personales, llamaba la atención el carácter de confidencia, de meditación íntima de gran parte de aquellos libros.

Cierto desconcierto asalta al que abre *El retrato oval* [1], porque ¿a qué viene . cuento contarnos ahora la desdichada historia, tantas veces repetida, de la familia Romanov? Cuando todos los medios de comunicación nos relatan, una y otra vez, la otra cara de la moneda, la victoriosa revolución rusa, este escritor, desde la madurez de su obra, nos propone una reflexión ante la vida del zar y su familia, ante su final asesinato. ¿Es por afán de llamar la atención, por sorprender con una referencia a la autocracia en un momento de intensa politización?

Y no, no se trata de darle vuelta a la moda, de proponer el envés de la trama, ya que la preocupación por los Romanov le venía al escritor alcoyano desde lejos. (Habría que decir que todo en la obra de Gil-Albert viene de unas preocupaciones antiguas, de unas líneas de pensamiento, que podríamos denominar, con el título de su antología más famosa, las fuentes de la constancia.) Ya en *Crónica general* decía que

[1] JUAN GIL-ALBERT: *El retrato oval*. Preliminar de Luis Antonio de Villena. Cupsa, editores. Madrid, 1977.

su actitud literaria había sido la de cronista, la actitud del que asiste a los hechos y luego los relata y analiza a través del tiempo. Y es curioso que el ejemplo aducido entonces es el que ahora trata en este libro: «¿qué hice más que asistir, entre admirado y estremecido, de felicidad o de pavor, a la historia de los hombres que me circundan, desde mis padres a Nicolás Romanov y los suyos, de lo más próximo a lo más lejano, de Alcoy a San Petersburgo?»

En Gil-Albert se funde la actitud clásica del humanista—al que nada humano es ajeno—con la vivencia del lírico, para el que lo más digno de ser escrito es aquello que afecta a lo más íntimo de nuestros recuerdos. La obra de Gil-Albert arranca de lo concreto y el poeta se convierte en caja de resonancia, espejo asombrado de un mundo. De ese pasmo del espectador ante la realidad, proviene, seguramente, la afición del autor a la fotografía. Presentamos unos ejemplos: ¿es o no iniciativa del autor, el que *Crónica general* aparezca enmarcada con fotos personales en portada y contraportada? Y el primer capítulo de la obra se abre con la descripción de una foto de Isadora Duncan en una revista francesa. Y también en *El retrato oval* es una fotografía ovalada, que un niño contempla en el ejemplar de *La Esfera,* la base misma del relato.

Afición a la fotografía que contrasta con el título de una obra suya: *Contra el cine*. ¿Por qué la una y no el otro? Quizá la contestación estribe en que el cine arrastra al espectador de una imagen a otra, sin permitirle descanso ni reflexión hasta el final, mientras que la actitud de Gil-Albert ante la foto es la del hombre que reflexiona, que a partir de esa sugestión de la imagen deja desarrollar sus pensamientos. Un sensitivo intelectual, como hubiera podido llamarle Azorín. Una rara mezcla.

De esta visión lejana de un retrato de la familia rusa nació un interés que el autor amplió con abundantes lecturas. También aquí—como ocurría en otras obras anteriores—la estancia en la Turena, durante sus años jóvenes, se revela como fundamental; allí no sólo tomó contacto con un país que tan importante ha sido en su vida y en su obra, sino también con unos autores (Montaigne, Saint-Simon) que le han influido enormemente y con un tema que le acompaña hasta ahora, medio siglo después, en que recuerda sus primeras lecturas de entonces sobre el drama ruso.

Y aquí nos lo va narrando del modo como se cuentan las tragedias, anudando los hilos, resaltando las causas que provocarán fatídicamente el estallido final: la debilidad de Nicolás II, las incitaciones de su esposa a una postura autocrática, la hemofilia del hijo que provoca la intervención de Rasputín, la influencia del *starest* y, como coro de la tragedia, ese pueblo ruso miserable y supersticioso, pero capaz de las más llamativas reacciones. Y Gil-Albert asiste conmovido a la representa-

ción de la tragedia. Ya él mismo afirmaba en *Crónica general:* «para mí la Historia es una representación escénica en medio del gran teatro de la Naturaleza».

Y esa representación ya fija para siempre, cambiada en eternidad inmutable, se convierte en el fondo anímico de la propia mitología, se acaba confundiendo con uno mismo. El cronista, al rememorar aquellos hechos, ha unido su suerte a la de una familia, ajena por la raza, por la clase y por la ideología, alejada por el tiempo, y, sin embargo, ha sentido, en el fondo de su alma, piedad. Es el sentimiento que suscita la tragedia, el de que el fondo humano es generalmente compartido, el de que, por encima de diferencias de todo tipo, todos somos unos. «Un escritor es un ser para quien todo lo que vive, existe, y a quien el sufrimiento humano, el cambio de suerte, la irrupción en la vida de la calamidad (...) impresiona no por sentimentalismo, pero sí por piedad...»

Desde una foto vista en una revista a una suerte compadecida, desde la belleza a lo más hondo de la existencia, de la estética a la ética. Tal podría ser la evolución de Gil-Albert en este libro; esquema que puede aplicarse a su obra en general. O por decirlo con la inteligente formulación de Luis Antonio de Villena en el prólogo de *El retrato oval:* «ser un autor ético a través de una sensibilidad estética».

Gil-Albert ha tenido la habilidad de acercarnos a esos personajes que, tras sus palabras, arrojan sus máscaras y se nos convierten en seres humanos, a los que la tragedia enfrenta con la vida. Porque la tragedia —como en algún lugar del libro recuerda el autor— es la forma suprema de la vida.

Si tal tragedia se nos hace próxima, si el mundo ruso se nos presenta vivo, es gracias al talento pictórico de Gil-Albert. Pocos escritores de hoy serían capaces como él de describir las telas, las joyas, los palacios, los rostros, los vestigios de un mundo para siempre ido. Habilidad descriptiva que se alía a un ritmo lento, lleno de incisos, propia para expresar una visión intelectual.

Sólo unas palabras para concluir este rápido comentario: el azar o la inteligente previsión han querido que *El retrato oval* y *Drama patrio* [2], las dos últimas obras en prosa del autor, hayan salido el mismo año. Y no como podría afirma falazmente un lector apresurado y superficialmente politizado, para que el progresismo de la segunda corrigiera el tema reaccionario de la primera. No, no hay temas reaccionarios, sino actitudes, y la de Gil-Albert indudablemente no lo es. Sino porque Gil-Albert ha dicho que fue el estudio de la muerte de los Romanov lo que llevó a estudiar la revolución rusa, y de ahí a sentir un sumo interés

[2] JUAN GIL-ALBERT: *Drama patrio. Testimonio 1964.* Col. Marginales, Edit. Tusquets, Barcelona, 1977.

por lo social y lo político. Ello le llevó a tomar partido ante el problema de España. Y de ello es buena muestra *Drama patrio*.—*JOSE SANCHEZ REBOREDO (Instituto Arzobispo Gelmírez. SANTIAGO DE COMPOSTELA).*

"CRITICA EN MARCHA" *

Si seis años atrás no se hubiera instalado una dictadura militar en Uruguay, si no fuera delito gravísimo pensar o expresarse con libertad sobre la libertad, en junio de 1979 *Marcha* habría cumplido cuarenta años de vida. Como la condicionante no se ha dado, *Marcha* fue clausurada en 1974, su director y la mayoría de sus redactores están en el exilio y su colección y archivos fueron destruidos en un irracional intento de borrar su pasada existencia. El libro que motiva estas líneas es una muestra de lo vano de ese intento: algo que puede ser igual de valioso y más concreto que la memoria, la literatura crítica, nos devuelve una voz viva que, a pesar de la singularidad de cada uno de sus colaboradores, supo mantener una coherencia de tono y un solo punto de mira: la patria grande, América latina.

Los caracteres que hicieron tan conocido este semanario en España y en otros países muy lejanos del pequeño Uruguay pueden enumerarse de modo breve y rotundo: una postura antiimperialista, una pasión latinoamericana, un alto rigor en los planteamientos intelectuales. Aunque los tres aspectos se interrelacionan ineludiblemente, el último es el más objetivamente apreciable por el europeo. Además de una activa participación de intelectuales extranjeros, los mejores artistas y escritores uruguayos se expresaron en sus páginas. Baste recordar que el primer secretario de redacción de *Marcha* fue Juan Carlos Onetti y que luego también lo fue el escritor, ahora exiliado en España, Eduardo Galeano.

La literatura, en su doble vertiente de creación y de reflexión, ocupó un lugar fundamental en esa inquietud de futuro y en esa búsqueda de las raíces que constituyen el vaivén verdaderamente germinante de toda aventura del espíritu. La aventura implica necesariamente a los hombres y por esas páginas pasaron algunos de nuestros muertos queridos, muchos de los que están en prisión y otros con los que tal vez volvamos a encontrarnos algún día. Polémicas, inconformistas, atentas a la realidad, las páginas literarias de *Marcha* recibían la experimentación sin des-

* JORGE RUFFINELLI: *Crítica en Marcha*. Ensayos sobre literatura latinoamericana. La red de Jonás, Premia Editora, México, 1979.

cuidar profundas fidelidades. Nombres como José Pedro Díaz, Emir Rodríguez Monegal, Mario Benedetti, Angel Rama, entre los uruguayos, pueden servir sólo de indicador al lector español acerca del valioso legado que recogió el joven Jorge Ruffinelli cuando luego de un breve período como redactor de la sección literaria, llegó a ser director de la misma.

La labor crítica de Ruffinelli en *Marcha* se desarrolla justamente en una de las etapas más difíciles del semanario—1966-1974—; ya no se trata de la inexperiencia inicial, de los problemas económicos que la crisis había agudizado. En esa casi década se ha asistido en Uruguay al derrumbe de la convivencia, la sofocación de la protesta, la corrupción, el crimen, la desaparición de un país que, aunque siempre observado críticamente, era eso, un país, y no lo que es hoy, como dice Eduardo Galeano: «un cementerio custodiado por los viejos y rodeado de presos». Ese espectáculo no es tal, se lo vive, se lucha contra él, y sobre *Marcha* cae la censura militar que la acallará.

Con ella desaparecen dos empresas de idéntica raigambre y espíritu que, significativamente, habían nacido de *Marcha* durante la última época, la más difícil y amenazante, pero también cuando el público uruguayo más las necesitaba: la *Biblioteca de Marcha,* un inteligente desarrollo editorial, y los *Cuadernos de Marcha,* publicaciones monográficas periódicas.

Cerrada, quemada, condenada. Pero los hombres, que caminan, sienten miedo, sueñan, niegan a la muerte porque, como es el lema de *Marcha: Navigare necesse, vivere non necesse.* Así acaban de renacer los *Cuadernos* en un México fraterno. Así también Ruffinelli recoge en esta colección de ensayos sobre la literatura hispanoamericana muchos publicados en *Marcha.* No se trata de una nostalgia inmovilista, sino, por el contrario, de dar continuidad y fuerza a principios válidos ayer e imprescindibles hoy: la unidad en cuanto a interpretación y soluciones para los problemas de los pueblos de ese «gran continente mestizo»—al decir de Ricardo Latchman—y la profundización en el estudio de las expresiones de esos pueblos en la voz de sus poetas y escritores.

Presencia y fugacidad de la crítica

¿Vanidad, audacia, necesidad, la del crítico cuando se aproxima a un texto literario?

Generalmente se distingue la obra «de creación» de la obra crítica mediante un estatuto de valoraciones muy claramente diferenciadas. La crítica sería «parasitaria» del poema, la novela, etc., y por más rigurosa, imaginativa y amplificante de sentidos que procure ser, frecuentemente

se le inventa una función de servidumbre, ya sea para la exaltación como para el denuesto de un escritor y su obra. También es cierto que se ha caído en el exceso opuesto por parte de algunos críticos. La sobrevaloración totalitaria de una interpretación enfrentada a la natural polisemia de la obra literaria puede significar más un obstáculo que una forma de tender puentes hacia el lector.

Dice Rafael Conte que la crítica «es la otra cara del misterio de la escritura». A la literatura se llega por la literatura, sin que esto implique el abandono del rigor clarificador y ni siquiera de los intentos—hoy muy desarrollados y, a mi juicio, fructíferos, aunque necesariamente parciales—de una crítica científica, objetiva.

En 43 ensayos y entrevistas, Jorge Ruffinelli se pasea por la joven literatura latinoamericana—menos de dos siglos de vida autónoma—, y lo hace abarcando desde uno de sus pilares—el Martín Fierro—hasta los más recientes poetas. Resulta claro cómo ha ido organizando su instrumental crítico alrededor de ciertos puntos de atención: el individuo creador necesariamente inmerso en un contexto sociocultural que no será simple «telón de fondo»; la preocupación por el lector y las repercusiones individuales y colectivas que un escritor puede promover, y, obviamente, los textos que, por la índole de las publicaciones, son tomados casi siempre globalmente—un libro, una obra completa.

Esos centros de atención son sintomáticos de la actitud de un importante sector de los críticos latinoamericanos, que es la que ya pedía y anunciaba Mario Benedetti en 1968 [1]: la creación de un enfoque crítico propio «salido de nuestras condiciones, de nuestras necesidades, de nuestro interés», y que no se quede en la mecánica aplicación de interesantes y serias investigaciones europeas que frecuentemente son mal asimiladas y que no armonizan—por ejemplo, en cuanto a escalas de valores—con la realidad latinoamericana.

Estas características le dan a la obra de Ruffinelli un perfil de afirmación de determinados valores que se han planteado como una propuesta fundamental a la cultura uruguaya a través de una serie de grandes figuras, muchas de las cuales se habían expresado a través de *Marcha*. En modo alguno esto implica esquematismo o reiteración de fórmulas; por el contrario, la adaptación de unos mismos principios críticos a tan grande variedad de escritores le otorga al libro una gran riqueza. Y, además, resalta una *presencia* lúcida que elimina casi totalmente la fugacidad y el vértigo propio del ensayo breve, muchas veces obligado por las circunstancias periodísticas. Si bien la motivación inmediata de un estudio puede ser aleatoria—la muerte de un escritor, por ejemplo—, esta

[1] Mario Benedetti: «Subdesarrollo y letras de osadía», en *América Latina en su literatura*, México, 1972.

selección no lo es. El mismo Ruffinelli habla del período en que fueron escritos estos artículos como de «la década de América latina o la década en que la Revolución cubana nos enseñó a redescubrir el continente». Esto dará la unidad de escritura y la unidad de lectura a este libro, instancia esta última que cuenta con un especial aliciente: el brillante estilo que Ruffinelli se permite, sobre todo en las entrevistas, y en el atractivo de los títulos—«Joao Guimaraes Rosa o el diablo en el remolino», «Jorge Onetti: vendrá el tiempo del hombre macanudo».

En definitiva, este libro no es el rescate de «una opinión» sobre Borges o Quiroga, Onetti o Arguedas, Vallejo o Cortázar, ni siquiera —con lo importante que puede resultar—el rescate de la voz de algunos escritores en las incisivas entrevistas, se trata de una armonización de la diversidad a través de una peculiar visión crítica enriquecedora—a la vez personal y colectiva—de la literatura latinoamericana.—*HORTENSIA CAMPANELLA (Evaristo San Miguel, 4. MADRID-8).*

RESCATE DE "LA PICARA JUSTINA"

Tal vez sea la literatura picaresca una de las aportaciones más interesantes que la cultura española ha realizado a la cultura universal. El anónimo creador de *La vida del Lazarillo de Tormes* inauguraba unos modos de construcción que se iban a revelar enormemente fértiles a lo largo de la centuria barroca. Una larga serie de títulos iban a seguirlos, y con su publicación afirmaban sólidamente el nuevo género picaresco. Pero no todos ellos han gozado del mismo interés por parte de los estudiosos. Mientras que el *Lazarillo* cuenta con no menos de una decena de valiosas ediciones modernas, de *La pícara Justina* sólo se contaba hasta épocas muy recientes con la antigua edición de la BAE; la extraordinaria, aunque difícilmente accesible hoy, de Julio Puyol [1], y la de A. Valbuena [2], esta última con numerosos errores en la transcripción del texto. Hacía falta, evidentemente, una edición moderna, manejable, que corrigiera todos esos defectos aludidos. Y hoy, afortunadamente, contamos con una impecable edición [3], precedida de una sólida introducción y acompañada de las suficientes anotaciones al texto. Su autor es Antonio Rey, joven profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, que recientemente ha leído su tesis doctoral sobre la citada obra [4].

[1] Madrid, Bibliófilos Madrileños, 1912.
[2] *La novela picaresca española,* Madrid, Aguilar, 1956.
[3] Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.
[4] La tesis fue leída en julio de 1978 y mereció la máxima calificación.

Su obra, aunque dirigida a un público amplio, no ha evitado el planteamiento de las cuestiones más espinosas, pero necesarias para una comprensión del texto: autor, fecha de composición, género literario, sentido de la obra, procedencia de sus materiales, técnicas literarias, estilo, etcétera.

La crítica tradicional coincide en que estamos ante una pésima novela, en la que no se guardan los más elementales preceptos de la coherencia narrativa ni existen unos personajes trazados con precisión. Lo mínimo que puede esperarse de un relato es que éste sea una narración ágil de sucesos y aventuras. Y si éste adopta la forma picaresca es de esperar que los divertidos e ingeniosos episodios se integren coherentemente en el fluir de una biografía. Sin embargo, esto en *La pícara Justina* no ocurre.

Pero todo ello no invalida otros afortunados aspectos literarios, que son los que elogia A. Rey y hacia los que orienta la atención del lector.

López de Ubeda (para el editor hay que descartar la posibilidad de que el autor fuera fray Andrés Pérez, como quiere una larga tradición que arranca en el siglo XVII y que llega hasta nuestros días en la pluma de A. Valbuena) selecciona el género del *Lazarillo* para construir una curiosa novela en la que se respetan los rasgos morfológicos esenciales de la picaresca (relato autobiográfico, viaje constante, protagonista antiheroico, astuto e ingenioso, etc.) y en la que se incorporan materiales de orígenes dispares (folklore, libros enciclopédicos, tradición oral de los bufones áulicos, creaciones de los emblematistas, etc.). La novela adopta el esquema externo de una autobiografía (libro 1.º: origen, educación y crianza; libro 2.º: viajes y regreso al pueblo; libro 3.º: nueva salida para defender su patrimonio y regreso final; libro 4.º: vida sentimental de la protagonista y boda), pero las distintas partes no se corresponden ni continúan unas a otras. Las aventuras del primer libro no condicionan las del segundo, y así sucesivamente. No hay progresión narrativa. Más todavía: algunos de sus incidentes que pudieran presentar el interés de sorprender con su desenlace, pierden aquél con ciertas premoniciones por las cuales la propia pícara nos relata el desenlace al empezar a contar el suceso; de modo que la narración pierde todo interés.

Una novela con estos caracteres tiene que ser necesariamente mediocre.

Una explicación de la técnica constructiva

Sin embargo, ¿por qué el autor hizo todo esto? Antonio Rey explica la peculiar técnica compositiva de *La pícara Justina* transcribiendo las propias palabras de la protagonista:

«Yo pienso que la bondad de las cosas no consiste tanto en la sustancia dellas, cuanto en menudencias y accidentes de ornatos y atavíos. Ansí mismo, pienso yo que la bondad de una historia no tanto consiste en contar la sustancia della, cuanto en decir algunos accidentes, digo acaecimientos transversales, chistes, curiosidades y otras cosas a este tono, con que se saca y adorna la sustancia de la historia» [5].

Efectivamente, el texto se dirige más que a la *sustancia,* a los *ornatos,* es decir, al autor le interesa, sobre todo, la exposición de unas constantes e ingeniosas burlas que se vierten en la conversación. Ubeda es un orfebre de la palabra que juega con el lenguaje en busca de la expresión más feliz, más conceptista, pretendiendo divertir a un lector cortesano que participa de sus mismos intereses literarios. Por eso la estructura peca de aquellos defectos citados y el personaje se confecciona como una «parlera», esto es, como una constante habladora ingeniosa, siempre relatando chistes, facecias, fábulas y adivinanzas, más que como un verdadero ser de dimensiones humanas.

Rey insiste una y otra vez en que para la comprensión de la novela es preciso tomar conciencia de ese hecho: la obra está escrita a principios del siglo XVII por un cortesano y destinada a otros compañeros de Corte, con el interés fundamental de divertirlos y entretenerlos no con una historia, con un relato, sino con el agudo ingenio de una pícara de continuo hablar donoso. La novela es más bien un libro de burlas, y desde esos presupuestos hay que juzgarla. Por eso mismo, cuando el editor enjuicia el personaje de Justina escribe acertadamente:

«No importa que el personaje sea deslavazado e inconsecuente, pero sí que pergeñe burlas a diestro y siniestro—eso sí, de impecable realización—, vengan o no a cuento» [6].

Pero si ése es el sentido fundamental de la novela, no faltan otros móviles superpuestos, como son un interés servilista y propagandista y también cierta motivación crítica.

La obra va dedicada a don Rodrigo Calderón, el que luego sería marqués de las Siete Iglesias. Este don Rodrigo era un advenedizo, favorito de otro favorito, el duque de Lerma. Cuando en 1605 sale a la luz el libro, se hace para corroborar la hidalguía de don Rodrigo, cuyo escudo de armas es reproducido en la obra. En octubre de 1604, cuando es de presumir que el texto estaría siendo preparado en la imprenta, se habían iniciado las pruebas de hidalguía para ingresar en la cofradía del hospital de Santa María de Esqueva, paso previo para hacerse con el hábito de la Orden de Santiago. En la dedicatoria de *La pícara Justina*

[5] *La pícara Justina,* II, III, 4, 3.
[6] Ed. Rey, pág. 35.

se hace un largo elogio de la hidalguía de don Rodrigo, que contiene incluso algún error intencionado para redondear el carácter aristocrático de su protector. De este modo, la obra se publicó precipitadamente con ese fin servil y propagandístico.

De otra parte, el autor toma decididamente partido ante los graves problemas que acuciaban a aquella sociedad española. Es especialmente clara su postura crítica adoptada ante los problemas de honra, de nobleza, de castas y de limpieza de sangre. Recubierto de una ironía característica, López de Ubeda desvela las contradicciones en las que habían caído aquellos españoles de su época.

Análisis estilístico

Antonio Rey estudia, finalmente, la riqueza lingüística de la obra, que se manifiesta en la magistral captación del lenguaje familiar y coloquial, en el acierto con que se reproducen registros varios del castellano, en el uso de ingeniosas anfibologías, juegos de palabras, homofonías, calambures y otra serie de aspectos que son analizados en el prólogo.

La edición de *La pícara Justina* es un trabajo extraordinariamente meritorio, que aporta, según llevamos dicho, un riguroso prólogo y una escrupulosa transcripción del texto príncipe, publicado en 1605 en Medina del Campo. El profesor Rey sólo ha modernizado grafías y puntuación. La obra se completa con una breve bibliografía comentada y una amplia gama de anotaciones—646 si mis matemáticas no fallan—, en las que se explican instituciones, costumbres y hábitos culturales del Barroco, así como las disemias y otras dificultades lingüísticas. Además, se incluyen notas en las que se informa de las variaciones que el texto experimenta en otras ediciones y la justificación de la selección que hace el editor.—*JUAN M.ª MARIN MARTINEZ (Hermanos Pinzón, 24, 2.º B. Villafontana II. MOSTOLES. MADRID).*

LITERATURA ESPAÑOLA EN ALEMAN

En su número de octubre de 1978, la revista alemana *Akzente,* de Munich, que cumple sus veinticinco años bajo la dirección de Hans Bender y Michael Krüger, publica su entrega bimensual completamente dedicada a las actuales letras españolas.

El carácter antológico y necesariamente fragmentario del panorama ofrecido choca con dos dificultades principales, que han sido airosa-

mente superadas por los antólogos: el criterio de elección y la difícil equivalencia literaria de los idiomas.

La casa editora de la revista, Carl Hanser, no es improvisada en esto de llevar las letras castellanas al alemán. Baste pensar que edita nada menos que las obras de Jorge Luis Borges, de las cuales van aparecidos seis volúmenes.

En cuanto al primer obstáculo, la idea dirigente ha sido enmarcar la actual producción española en los límites que vienen de la postguerra hasta la actualidad. Pasan así tres generaciones bien definidas de escritores, que agrupamos a continuación:

Primer grupo: abarca los escritores nacidos en la década del veinte, es decir, los que pueden calificarse dentro del grupo del café Gijón y las experiencias vanguardistas del postismo: Luis Martín-Santos (1924), Juan Benet (1927), Carlos Barral (1928), Alfonso Costafreda (1926), José Angel Valente (1929), Jaime Gil de Biedma (1929), Alfonso Sastre (1926), Carlos Edmundo de Ory (1923), Felipe Boso (1924), Antonio F. Molina (1924).

Segundo grupo: generacionalmente, ocupa a los nombres de escritores nacidos en los años treinta y que se núclean en la generación poética del cincuenta, la poesía social y de protesta y que tienen algunos contactos con creadores inmediatamente anteriores, como Barral y Gil de Biedma: Félix Grande (1937), Claudio Rodríguez (1934), José Leyva (1938), Ricardo Bada (1939), Jorge Aranguren (1938), Antonio Bouza (1934), Daniel Sueiro (1931), Víctor Canicio (1937).

Tercer grupo: cubre este escalón los nombres de la última promoción literaria española, fuertemente marcada por el esteticismo, la experimentación con el lenguaje y el juego culturalista. En ella se incluyen: Jorge Segovia (1944); la uruguaya Cristina Peri Rossi (1941), nacionalizada española en 1975; Andrés Sánchez Robayna (1952); Ana María Moix (1947); Guillermo Carnero (1947); Antonio Colinas (1946); Jaime Siles (1952).

El prólogo de los antólogos, Felipe Boso y Ricardo Bada, abunda en las consideraciones antes esbozadas. La primera, en importancia, es señalar que las preocupaciones de las editoriales alemanas por traducir al español coinciden con la caída de la «muralla china» que cuarenta años de paralizante autarquía habían construido en torno a la inteligencia española. Alemania, casi siempre a través a la interesada óptica socialdemócrata, mira con atención la buena conducta democrática de España, cuya coronación protocolar, en lo literario, es el Premio Nobel concedido a Vicente Aleixandre (del cual se han impreso en Alemania dos títulos y una reedición, a consecuencia del Premio). La misma *Akzente,* siempre por medio de Boso, ya había dedicado un número a la actual poesía española en

1972, centrado en los autores experimentales. Otras precisiones cuantitativas ayudan a ver un panorama ciertamente amplio: en 1976 fueron traducidos 96 títulos del español al alemán, y si bien la diferencia equivalente (494 del alemán al español en 1973) es abrumadora, hay que tener en cuenta que el material traducible y la importancia cultural de Alemania son expresivamente mayores que los de España, y ello vuelve natural el desequilibrio.

Desde luego, la selección obliga a la exclusión, porque los límites estrechos de una revista no permiten presentar una muestra exhaustiva. Algo similar ocurre con los géneros que más se prestan a la inclusión en una antología, y que predominan en esta entrega: la poesía y la prosa breve. Con todo, no faltan fragmentos de novelas, como el del trabajo póstumo de Martín-Santos: *Tiempo de destrucción,* y el de la última producción de Benet: *En el Estado.* Y aún más: el trabajo más largo es una pieza de radioteatro de Sastre, tomada de *El escenario diabólico.*

En cuanto a la lectura del panorama como una exposición sintomática de lo que ha venido ocurriendo en la literatura española en los últimos treinta años, resulta bastante gráfica. Por un lado, hay la literatura que deliberadamente se muestra como un recuento de la experiencia vivida por el sujeto histórico del autor, como en los casos de Grande y Barral. Por otro, el intento de superar la tradición realista española en una experiencia narrativa de fuertes componentes intelectualizados (Martín-Santos, Benet). Por fin, la dominante línea de la experimentación y el esteticismo, que puede partir de Ory, con su mezcla de surrealismo tardío y estética del absurdo, para llegar a los novísimos, casi siempre inclinados al juego paradójico del lenguaje (Moix, Segovia) o al culturalismo decorativo y hasta de complacencias decadentistas del llamado «grupo venecianista de Madrid» (Carnero, Colinas).

Las dificultades de la traducción han sido encaradas con cuidado, y baste pensar que para servir a 24 autores han trabajado 16 traductores. En general, la lejanía sintáctica y prosódica entre el castellano y el alemán producen un curioso efecto de «destierro» literario al traducirse de la lengua de Cervantes a la de Goethe. O de la lengua de Benet a la de Günther Grass, si se prefiere.

La equivalencia en el uso de adjetivos y adverbios es la que más «aleja» la traducción del original. El castellano es un idioma de directa y precisa adjetivación, en tanto que el alemán permite la variación gramatical significativa del sustantivo, al cual adverbios y adjetivos sirven de modificadores incorporados. En cambio, cuando el original se centra en el uso definidor de sustantivos y verbos, con cierta «austeridad» en la elocución (como el poema de Grande) permite una traducción más

cercana, si se quiere, y lo traducido parece escrito en alemán con mayor rigor.

Los antólogos se han preocupado, al margen de los criterios ya señalados, en producir una muestra donde se equilibraran las regiones de España, aunque centradas siempre por el uso del idioma castellano. Quedan deliberadamente al margen otras expresiones dialectales e idiomáticas de la Península, sin excluirse la posibilidad de antologarlas por separado. Con la inclusión de una pieza radioteatral, por otra parte, se pretende ilustrar la irrupción de la literatura en los medios masivos de comunicación auditiva, en los cuales la letra regresa del libro y va a la fugacidad corpórea de las ondas sonoras. De nuevo, el criterio se amplía en este caso.

Por fin, cabe destacar, sintéticamente, la utilidad de estos panoramas, no sólo por su manejo didáctico en manos del curioso lector alemán o del estudioso, sino también como contribución a la definitiva realidad de una imagen europea de España, tal vez nunca más europea que cuando se manifiesta en el idioma más abstracto, humanista y filosófico del continente.—*BLAS MATAMORO (Ocaña, 209, 14 «B». MADRID-24).*

NOTAS MARGINALES DE LECTURA

LUIS ALBERTO DE CUENCA: *Scholia.* Publicado por Antoni Bosch, Editor, S. A., Barcelona.

Luis Alberto de Cuenca es ya un mundo expresivo dentro de la poesía española actual. Un mundo autónomo que se rige por sus propias leyes, que busca sus referencias sensoriales en universos poéticos muy poco frecuentados por la joven poesía española. Sus deudas con otros poetas nada tienen que ver con el sentido de culpabilidad para con los muertos. Su poesía es una poesía que nace en un decantamiento de la expresión como si girara en su propio centro, tiene un sentido que nos recuerda a los poetas ingleses y alemanes contemplando y transcribiendo el mundo de sus conquistas bélicas: un mundo descubierto en la magia de sus cenizas. Algo en el espíritu y en la forma, forma apretada y precisa, nos recuerda a Shelley reconstruyéndonos poéticamente la forma de una urna griega.

La precisión aparece como una obsesión en todos los poemas de este libro de Luis Alberto de Cuenca, una precisión que le lleva a un apartarse de todo juego verbal que pueda entorpecer la visión directa de la imagen poética; esa visión que surge de un contacto con la motivación

expresiva en su forma más inmediata y real sin la menor concesión con lo retórico. Su espíritu y sus propósitos poéticos están perfectamente claros en sus propias palabras iniciales: «Mis dieciséis escolios poéticos (los escolios, «scholias», son aquellas notas o comentarios que se adscriben a un texto para explicarlo) fueron escritos entre mayo de 1972 y septiembre de 1977. Aspiro a que su contenido exegético sea comprendido. Por otra parte, glosar es hoy la única actividad creativa—en lo literario—que me parece honesta y divertida. La tan buscada 'originalidad' es una fábula sin el menor sentido, torpe y vulgar». Pensamos que son muy pocos los poetas que logran sus propósitos expresivos como lo consigue el autor de *Scholia,* sin perder el fondo real de un hacer poético.—*G. P.*

FRANCISCO TOLEDANO: *O mores!* Colección Lucerna de Poesía, Libros Dante, Madrid, 1979.

La poesía de Francisco Toledano pertenece desde tiempo al contexto de la actual poesía española contemporánea. Su depurado lirismo ha cristalizado en un continuo y renovado encuentro de aciertos expresivos. Varios libros nos han dado testimonio de su indudable sensibilidad, plena de una hondura emocional que se abre a toda una amplia gama de sensaciones que nos son transferidas en un depurado hacer poético.

Pensamos que sería muy poco lo que aquí podríamos decir sobre la obra poética de Toledano, en primer lugar, por lo breve de una reseña como la presente, que no pretende otra cosa que dar noticia de otro libro suyo, y segundo, porque ya desde antes que obtuviera el Premio Leopoldo Panero, su poesía ha sido motivo de atención por parte de la crítica y es mucho lo que sobre ella se ha dicho. Como decimos, en estas líneas solamente queremos hacer una muy somera relación sobre su último conjunto de poemas, que se reúne bajo el título de *O mores!*

Es éste un libro de poemas en que el verso cobra casi una cadencia de prosa. Toledano nos da una visión nueva de su hacer poético en estos versos de *O'mores!;* la palabra se nos entrega desnuda. Podríamos decir que éste es un libro testimonial si esto no sonara a redundancia hablando de poesía, pero existen muchas formas de entregar el hecho testimonial que genera el poema, y el elegido por Francisco Toledano en este libro es el desgarramiento que ahonda en la experiencia hasta llegar a su fondo. En sus poemas laten las vivencias sin perder nada de sus

estremecedoras fuerzas generadoras. Lo que Toledano nos da en su libro es un conjunto de poemas de amor, poemas de amor en la medida que palpan una realidad humana en la que la poesía se consuma en encuentro y testimonio vital; encuentro del dolor que crece en soledad.—*G. P.*

HAROLD ALVARADO TENORIO: *Cinco poemas.* Edición del Centro Colombo Americano, Bogotá (Colombia), 1979.

En una hermosa y cuidada edición, publicada por el Centro Colombo Americano, nos llega esta nueva entrega del poeta colombiano Alvarado Tenorio (Buga, Colombia, 1945), la cual viene a sumarse a sus anteriores libros: *Pensamientos de un hombre llegado el invierno,* Editorial Piraña, 1972, y *En el valle del mundo,* Ediciones Universidad del Valle, 1977. Desde la aparición de su primer libro de poemas la personalidad de Harold Alvarado Tenorio quedó perfectamente situada dentro del marco de la actual poesía colombiana, como lo confirma su inclusión en las más recientes y completas antologías que han aparecido en su país, y entre las cuales merece la pena mencionar, por su importancia, la de María Mercedes Carranza, *Estravagario,* y la de Juan Gustavo Cobo-Borda, *Obra en marcha.*

En estos cinco poemas que nos entrega Alvarado Tenorio está presente, de cuerpo entero, el sentido edonista que domina su poesía. En su voz se transparenta la realidad de una visión que nos retrotrae, con todas las implicancias del mundo actual, al espíritu de los antiguos poetas orientales, como muy bien nos lo dice Cruz Kronfly en la nota introductoria: «En ocasiones, leyendo a Harold Alvarado Tenorio, vuelven a mí los poetas más antiguos, cantores del lujo y de la buena mesa, nombradores de la pulpa resucitada de los labios y de la carne de los cuerpos (...). A veces, cuando intento imaginar sus personajes nunca narrados ni descritos, entreveo los rostros que pueblan las producciones cinematográficas de Pier Paolo Pasolini. Ingenuo erotismo siempre joven, exaltación del cuerpo, religión del placer casi musulmana, letrados en el Corán». En realidad sería bastante más lo que se podría hablar de la poesía de Alvarado Tenorio, pero ello significaría sobrepasar el carácter de referencia de esta reseña.—*G. P.*

JULIO LOPEZ: *Poesía y realidad en Rafael Morales*. Editorial Ambito Literario, Ensayo, Barcelona, 1979.

No cabe duda que el autor de este ensayo sobre la personalidad poética de Rafael Morales sabe perfectamente del compromiso que encierra un trabajo de esta naturaleza, cuando está movilizada por un auténtico deseo de esclarecimiento. El hecho de que Julio López eligiera un análisis de la obra de Rafael Morales nos está poniendo de manifiesto la intencionalidad de sus propósitos: rescatar la personalidad y la obra de un poeta que, con toda seguridad, no había sido vista ni estudiada con el rigor que se merece.

No se podría decir que la obra de Morales no haya gozado de un reconocimiento, pero sí debemos estar de acuerdo en que este reconocimiento se ha visto ofuscado por unas situaciones y unos condicionantes, muchas veces extraliterarios, que han apagado un tanto la verdadera importancia de sus aportes a la conformación de la poesía contemporánea española. La lectura de *Poesía y realidad en Rafael Morales* nos ha permitido tomar contacto con un trabajo crítico de incuestionable valor, no solamente por lo que significa como esclarecimiento de la obra de un poeta, sino por la forma en que este trabajo ha sido planteado.

Julio López, junto con un análisis detallado de los aportes expresivos de Rafael Morales, nos entrega también una certera y acabada visión de los momentos y los nombres más significativos de la poesía contemporánea española de postguerra. En la introducción a su trabajo, Julio López nos da la pauta de lo que significa la personalidad poética de Rafael Morales dentro de este panorama: «Entrando pausadamente en la figura de Rafael Morales, diremos, sobre todo, que su significación ha sido grande en nuestra historia reciente. La época en que escribe Morales, la postguerra, supone la existencia de líneas concretas, no siempre coincidente, aunque se suela creer lo contrario, dentro de la poesía española».—*G. P.*

ASUERO PEREZ: *Más de allí*. E.O.P., Gráficas S.A.M.A., Málaga, 1979.

Todo en este libro resulta de una extrañeza cautivadora. Escrito en un sucederse de situaciones más que en describirlas, poco a poco vamos siendo arrastrados a un clímax donde lo delirante adquiere una especie

de compromiso secreto con la realidad, es decir, que tenemos la áspera sensación de que algo en estas páginas es producto de lo que puede estar sucediendo a nuestras espaldas, como si la acción de un vientecillo ha hecho que se abra una puerta y empecemos a sentirnos en comunicación con un espacio en el cual están aconteciendo situaciones apenas comprensibles, pero no por ello carentes de una realidad perfectamente vital.

En este libro, en este relato, el hecho lúdico está llevado a unas fronteras que pocas veces se logran alcanzar sin caer en lo grandilocuente y vacío de espontaneidad. Debemos confesar que es lo primero que leemos en Asuero Pérez y que todo antecedente personal, fuera de la lectura de *Más de allí,* se reduce a una cita y a unas líneas que nos dicen: Asuero Pérez, de origen español, nació en Valencia el 24 de septiembre de 1951. En realidad si no fuera por la necesidad de informar sobre algunos antecedentes personales en toda reseña, podríamos prescindir de toda referencia nominativa del autor de este relato. Esto no obstruiría en lo más mínimo la realidad textual que se desprende de todo su curso narrativo. El valor de este libro es su posibilidad de encontrar por él mismo sus propios interlocutores.

Como arranque y como consumación de un hecho narrativo, este libro y su autor están destinados a que mantengamos una preocupación y una vigilancia futura sobre ambos. Pocas veces nos hallamos con trabajos que, enmarcados dentro de una preocupación experimental del lenguaje y la forma del relato, tengan la mesura y equilibrio que se inscribe en *Más de allí.—G. P.*

MAROSA DI GIORGIO: *Clavel y tenebrario.* Arca Editorial, Imprenta Cooperativa, Montevideo (Uruguay), 1979.

Una prosa que se dilata en su propio contexto para convertirse en poesía. Sin apartarse ni abandonar los valores inherentes al discurso narrativo, Marosa Di Giorgio nos entrega la visión de un mundo donde todo es posible, donde todo tiene un doble signo de transmutación. Todo aquí es verídico en la medida en que todo parece como inventado por vez primera: pequeños textos donde participa el lector del estupor de una realidad que ha sido violada en un sucederse de imágenes. La autora de estos chispazos emocionales que se organizan en textos sabe del poder mágico de la palabra.

En lo dicho antes pareciera como si nos estuviéramos entregando a una actitud divagante, pero esto no es así. Al decir poder mágico de la palabra nos estamos refiriendo a un aspecto muy concreto que surge de estos textos. En ellos existe, tanto en su ritmo como en su forma, un emparentamiento con la sentencia bíblica y los antiguos textos que nos han llegado de las culturas precolombinas. Hay momentos en que pareciera que estamos siendo tocados por una visión primigenia de las cosas y los hechos. Todo está envuelto en una atmósfera que nos recuerda viejos himnos, donde todo tiene cabida y donde todo se transforma en poesía.

Wilfredo Penco dice de estos textos: «... mundo sensual y laberíntico de asombrosas experiencias, de deslumbramientos y maravillas, perplejidades y angustias, terror y miedo, y también, como se ha dicho, mundo autoabastecido. Este es el mundo que Marosa Di Giorgio ha edificado a través de siete series, que fueron reunidas y publicadas por la Editorial Arca en 1971, bajo el título de *Papeles salvajes*. Allí pudo leerse por primera vez toda la obra de esta poeta». Esto nos sirve como punto de referencia a la hora de una lectura en directo de estos textos de esta escritora uruguaya.—*G. P.*

JOSE A. RAMIREZ LOZANO: *Antifonario para un derrumbe*. Edición del Seminario de Estudios de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, Granada.

Un tono elegíaco en que se dan cita, con claro sentido poético, una serie de connotaciones históricas dan a este conjunto de poemas un sello de unidad poco frecuente. Estamos acostumbrados poco o nada al tono sostenido en libros de poemas. La más de las ocasiones son el producto de la acumulación o selección de poemas surgidos de diferentes estados emocionales que se van articulando en libro, por lo cual tendríamos que decir que *Antifonario para un derrumbe* es de una extraña naturaleza dentro del hacer poético de la poesía española que empieza a surgir.

No estamos aventurando nada en contra de la publicación de libros que reúnen poemas de valor unitario, Dios nos libre de hacerlo, ya que esto constituiría un error dado el hecho que buena parte de la mejor poesía actual está en su mayoría constituida por libros que se han ido conformando poema a poema. Lo que sí queremos poner de manifiesto es el hecho de que en la actualidad son escasos los poetas que desde el inicio de una búsqueda expresiva se sientan impulsados a comprometerse

con el peligro de un poema de largo aliento, donde un impulso inicial será la columna vertebral que dé unidad temática a un libro.

Ramírez Lozano en *Antifonario para un derrumbe* acomete con valentía el reto que supone el mantenimiento de un tono expresivo y, lo que es más importante, logra que éste no decaiga y se vaya enriqueciendo en su propio transcurso, abriéndose en un continuo hallazgo de imágenes de incuestionable calidad poética. José A. Ramírez Lozano, nacido en Badajoz y afincado en Sevilla, obtuvo con este libro el premio de poesía convocado por el Seminario de Estudios de la Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, en su segunda convocatoria.—*G. P.*

JORGE URRUTIA: *Del estado, evolución y permanencia del ánimo.* Publicaciones Porvenir Independiente, Zaragoza, 1979.

Una voluntad de vitalización textual que trascienda el impulso anímico se nos hace evidente en este libro de Jorge Urrutia, desde su inicio a su final. Pero estaremos de acuerdo en reconocer que una voluntad no basta para lograr en poesía llevar a feliz término una aventura que no se traicione a sí misma. El autor de este libro logra la aventura en la medida en que esta aventura cobra su propia razón de ser: su autonomía.

Podríamos decir que la fuerza motriz de este conjunto de poemas es el rescate de la emoción en el texto y por el texto, una lucha contra la inmediatez, que libere temporalmente lo que ha sido aprehendido por la emoción. Jorge Urrutia escarba en la realidad para encontrar la salvación del hecho a través de la sublimación, por la elaboración de un lenguaje. Su tono discursivo nos enfrenta a nuestra propia imagen, nos arrastra en un vórtice de referencias que nos van conformando desde la raíz de nuestras actitudes, y en el cual nos reconocemos y palpamos fantasmas de los gestos que «nos condena al desaliento» de nuestros propios logros. No cabe la menor duda, en este libro el texto llega a un máximo de tensión en que nada es dejado al azar, aunque lo parezca en una lectura superficial.

Resulta de una profunda lucidez la forma como Jorge Urrutia en su libro nos va entregando una visión de los hechos, los que forman parte de nuestra cotidianidad, sin hacer concesiones con respecto a lo que es su concepción de la poesía y del valor textual desde un punto de vista de una búsqueda estructural. Por momento—y en esto no es gratuito

el título del primer poema que abre el libro—parecerá que nos llega la voz de Porfirio, el fenicio, discípulo de Plotino de Licópolis, hablándole a Crisaorio.—*G. P.*

MANUEL VILANOVA: *El cazador de días.* Fabla Ediciones, Poesía, Las Palmas, 1979.

Fuera de lo que se ha dicho o lo que pueda decirse en el futuro de este libro, se nos hace necesario referirnos a él ahora, y en este reducido espacio de reseñas, destinadas a no ser otra cosa que lo que son, «notas marginales», breves llamadas de atención sobre algunos libros. El cuerpo crítico en que se debe insertar el análisis del contenido poético de *El cazador de días,* con toda seguridad será materia que los críticos abordarán de una forma más exhaustiva. Nosotros solamente deseamos dejar constancia en estas líneas de una presencia poética.

La primera referencia poética, el primer contacto directo con su expresión, fue la lectura de un libro anterior de Manuel Vilanova, *Mejor, el fuego,* publicado en esta misma colección en 1972. En él se encontraba ya instaurado el material expresivo que habría de ser su bagaje comunicante. Digo que estaba, que era ya una realidad; lo que no estaba era la sorpresa que nos ha deparado *El cazador de días.* En un primer libro suelen perfilarse, no siempre, los materiales que han de constituir la *voz* y el *tono* de un poeta, como diría el poeta Luis Rosales; lo que no está es la sorpresa que puede depararnos el futuro de estos materiales como elaboración expresiva. Los que se hallaban en *Mejor, el fuego,* han ido subiendo en temperatura hasta convertirse en esta fusión candente, emocionalmente ígnea, que es este libro y estos poemas que articulan *El cazador de días.*

En este libro, Manuel Vilanova ha llegado a desnudarse de toda preconcebida conformación poética; el verso ha dejado de ser el único continente de la expresión en su obra y se ha convertido en un entramado de sensaciones donde solamente la poesía tiene vigencia, sobrepasando los géneros literarios.—*G. P.*

VAHE GODEL: *Señas particulares y otros poemas.* Cuadernos de Difusión, Dirección General de Cultura y Educación, Caracas (Venezuela).

Vahé Godel es un nombre perfectamente conocido y asimilado por la crítica dentro del panorama actual de la poesía en lengua francesa. Su obra ha sido traducida al rumano, alemán y ruso, siendo ésta la primera antología que reúne un cuerpo considerable de su obra y que aparece en castellano. La presentación, selección y notas que anteceden a *Señas particulares y otros poemas* ha sido hecha por Alfredo Silva Estrada, y en ella podemos encontrar un trabajo minucioso y perfectamente aclarador para todo aquel que no haya tenido un contacto anterior con la obra de este poeta.

La labor poética de Godel se inicia en 1954, con *Morsure,* libro al que han seguido varios otros, fruto de un trabajo constante, entre los que pueden ser mencionados: *Homme parmi les hommes* (1958); *Que dire de ce corp?* (1966); *Signes particuliers* (1969); *Epreuves* (1972); *Coupes sombres* (1974); *Poussières* (1977), y *Voies d'eau* (1977). A la labor poética, Godel suma una amplia preocupación investigativa, que ha dado como fruto una serie de libros de ensayos y traducciones. Vahé Godel nació en Ginebra en 1931, de padre suizo y madre armenia. En la actualidad es corresponsal en Suiza del Centre International d'Etudes Poétiques, que dirige en Bruselas Fernand Verhesen.

Alfredo Silva Estada nos dice en el prólogo, al referirse a Godel: «Poeta de su tiempo como muy pocos, en el sentido que daba Ungaretti a este compromiso de contemporaneidad: tomar la palabra en estado de crisis. También en Godel excepcionalmente, el término originalidad cobra su fuerza desprovista de equívocos (...). Vahé Godel en verdad no hace más que luchar vehementemente con el caos de las palabras dentro de la corrupción de nuestro tiempo para que éstas devengen nuevamente *cosmos».—GALVARINO PLAZA (Fuente del Saz, 5, 3.° B. MADRID-16).*

INDICE ALFABETICO DE COLABORADORES DEL AÑO 1979

A

B

D

E

F

G

H

I

J

K

L

S

T

Homenaje a MANUEL y ANTONIO MACHADO

En conmemoración del primer centenario del nacimiento de Antonio Machado, CUADERNOS HISPANOAMERICANOS ha editado recientemente un volumen monográfico sobre la vida y obra de este poeta sevillano y de su hermano Manuel. Con una extensión superior al millar de páginas, distribuidas en dos tomos, el sumario de este volumen, que abarca cuatro números normales (304-307), incluye las siguientes firmas:

Angel Manuel AGUIRRE, Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Aurora de ALBORNOZ, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ANDUJAR, Charles V. AUBRUN, Armand F. BAKER, Carlos BARBACHANO, Ramón BARCE, Carlos BECEIRO, C. G. BELLVER, José María BERMEJO, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Francisco CARENAS, Heliodoro CARPINTERO, Antonio CARREÑO, Paulo de CARVALHO-NETO, Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Juan José CUADROS, Luis Alberto de CUENCA, Ernestina de CHAMPOURCIN, Nigel DENNIS, José María DIEZ BORQUE, María EMBEITA, Carlos FEAL DEIBE, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, Rafael FERRERES, Félix Gabriel FLORES, Joaquín GALAN, Luis GARCIA-ABRINES, Luciano GARCIA LORENZO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Miguel L. GIL, Angel GONZALEZ, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Agnes GULLON, Ricardo GULLON, Javier HERRERO, José Olivio JIMENEZ, Pedro LAIN ENTRALGO, Rafael LAPESA, Arnoldo LIBERMAN, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Angel MARTINEZ BLASCO, Antonio MARTINEZ MENCHEN, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, Robert MARRAST, Emilio MIRO, José MONLEON, Manuel MUÑOZ CORTES, José ORTEGA, José Luis ORTIZ NUEVO, Manuel PACHECO, Luis de PAOLA, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Víctor POZANCO, José QUINTANA, Juan QUINTANA, Manuel QUIROGA CLERIGO, Rosario REXACH, Alfredo RODRIGUEZ, Marta RODRIGUEZ, Héctor ROJAS HERAZO, Luis ROSALES, Miguel de SANTIAGO, Ricardo SENABRE, Luis SUÑEN, Eduardo TIJERAS, Manuel TUÑON DE LARA, Julia UCEDA, Jorge URRUTIA, José Luis VARELA, Manuel VILANOVA y Luis Felipe VIVANCO

Los dos tomos, al precio total de 600 pesetas, pueden solicitarse a la Administración de Cuadernos Hispanoamericanos:

Avda. de los Reyes Católicos, 4. Tel. 244 06 00
Ciudad Universitaria
MADRID-3

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A LUIS ROSALES

NUMEROS 257-258 (MAYO-JUNIO DE 1971)

COLABORAN

Luis Joaquín ADURIZ, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Dámaso ALONSO, Marcelo ARROITA-JAUREGUI, José Manuel CABALLERO BONALD, Eladio CABAÑERO, Julio CABRALES, María Josefa CANELLADA, José Luis CANO, Santiago CASTELO, Eileen CONNOLY, Rafael CONTE, José CORONEL URTECHO, Pablo Antonio GUADRA, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Ricardo DOMENECH, David ESCOBAR GALINDO, Jaime FERRAN, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Ildefonso Manuel GIL, Joaquín GIMENEZ-ARNAU, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Ricardo GULLON, Fernando GUTIERREZ, Santiago HERRAIZ, José HIERRO, Luis Jiménez MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, José Antonio MARAVALL, Julián MARIAS, Marina MAYORAL, Emilio MIRO, Rafael MORALES, José MORAÑA, José Antonio MUÑOZ ROJAS, Pablo NERUDA, Carlos Edmundo de ORY, Rafael PEDROS, Alberto PORLAN, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Juan Pedro QUIÑONERO, Fernando QUIÑONES, Alicia María RAFFUCCI, Dionisio RIDRUEJO, José Alberto SANTIAGO, Hernan SIMOND, Rafael SOTO, José María SOUVIRON, Augusto TAMAYO VARGAS, Eduardo TIJERAS, Antonio TOVAR, Luis Felipe VIVANCO y Alonso ZAMORA VICENTE

480 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A BAROJA

NUMEROS 265-267 (JULIO-SEPTIEMBRE DE 1972)

COLABORAN

José ARÈS MONTES, Charles V. AUBRUN, Mariano BAQUERO GOYANES, Pablo BORAU, Jorge CAMPOS, Rodolfo CARDONA, Julio CARO BAROJA, Joaquín CASALDUERO, José CORRALES EGEA, Peter EARLE, María EMBEITA, Juan Ignacio FERRARAS, José GARCIA MERCADAL, Ildefonso Manuel GIL, Emilio GONZALEZ LOPEZ, Luis S. GRANJEL, Jacinto Luis GUEREÑA, Evelyne LOPEZ CAMPILLO, Robert El. LOTT, Antonio MARTINEZ MENCHEN, Emilio MIRO, Carlos Orlando NALLIM, José ORTEGA, Jesús PABON, Luis PANCORBO, Domingo PEREZ MINIK, Jaime PEREZ MONTANER, Manuel PILARES, Alberto PORLAN, Juan Pedro QUIÑONERO, Juan QUIÑONERO GALVEZ, Fernando QUIÑONES, Fay. R. ROGG, Eamonn RODGERS, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Gonzalo SOBEJANO, Federico SOPEÑA, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Luis URRUTIA, José María VAZ DE SOTO, A. M. VAZQUEZ-BIGI y José VILA SELMA

692 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A DAMASO ALONSO

NUMEROS 280-282 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1973)

COLABORAN

Ignacio AGUILERA, Francisca AGUIRRE, Vicente ALEIXANDRE, Manuel ALVAR, Manuel ALVAR EZQUERRA, Elsie ALVARADO, Elena ANDRES, José Juan ARROM, Eugenio ASENSIO, Manuel BATAILLON, José María BERMEJO, G. M. BERTINI, José Manuel BLECUA, Carlos BOUSOÑO, Antonio L. BOUZA, José Manuel CABALLERO BONALD, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Gabriel CELAYA, Carlos CLAVERIA, Marcelo CODDOU, Pablo CORBALAN, Victoriano CREMER, Raúl CHAVARRI, Andrew P. DEBICKI, Daniel DEVOTO, Patrick H. DUST, Rafael FERRERES, Miguel J. FLYS, Ralph DI FANCO, José GARCIA NIETO, Ramón de GARCIASOL, Valentín GARCIA YEBRA, Charlynne GEZZE, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Hans Ulrich GUMBRECHT, Matyas HORANYI, Hans JANNER, Luis JIMENEZ MARTOS, Pedro LAIN, Rafael LAPESA, Francisco LOPEZ ESTRADA, Leopoldo de LUIS, José Gerardo MANRIQUE DE LARA, José Antonio MARAVALL, Oswaldo MAYA CORTES, Enrique MORENO BAEZ, José MORENO VILLA, Manuel MUÑOZ CORTES, Ramón PEDROS, J. L. PENSADO, Galvarino PLAZA, Alberto PORLAN, Fernando QUIÑONES, Jorge RAMOS SUAREZ, Stephen RECKERT, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Luis ROSALES, Fanny RUBIO, Francisco SANCHEZ CASTAÑER, Miguel de SANTIAGO, Leif SLETSJOE, Rafael SOTO VERGES, Eduardo TIJERAS, Manuel VILANOVA, José María VIÑA LISTE, Luis Felipe VIVANCO, Francisco YNDURAIN y Alonso ZAMORA VICENTE

730 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A JUAN CARLOS ONETTI

NUMEROS 292-294 (OCTUBRE-DICIEMBRE DE 1974)

COLABORAN

Francisca AGUIRRE, Fernando AINSA, Leticia ARBETETA, Armand F. BAKER, José María BERMEJO, Antonio L. BOUZA, Alvaro, Fernando y Guido CASTILLO, Enrique CERDAN TATO, Jaime CONCHA, José Luis COY, Juan Carlos CURUTCHET, Raúl CHAVARRI, Josep CHRZANOWSKI, Angela DELLEPIANE, Luis A. DIEZ, María EMBEITA, Jesús FERNANDEZ PALACIOS, José Antonio GABRIEL Y GALAN, Joaquín GALAN, Juan GARCIA HORTELANO, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Carlos J. KAISER, Josefina LUDMER, Juan Luis LLACER, Eugenio MATUS ROMO, Eduardo MILAN, Darie NOVACEANU, Carlos Esteban ONETTI, José OREGGIONI, José ORTEGA, Christian de PAEPE, José Emilio PACHECO, Xavier PALAU, Luis PANCORBO, Hugo Emilio PEDEMONTE, Ramón PEDROS, Manuel A. PENELLA, Rosa María PEREDA, Dolores PLAZA, Galvarino PLAZA, Santiago PRIETO, Juan QUINTANA, Fernando QUIÑONES, Héctor ROJAS HERAZO, Guillermo RODRIGUEZ, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Doris ROLFE, Luis ROSALES, Jorge RUFFINELLI, Gabriel SAAD, Mirna SOLOTEREWSKI, Rafael SOTO, Eduardo TIJERAS, Luis VARGAS SAAVEDRA, Hugo J. VERANI, José VILA SELMA, Manuel VILANOVA, Saúl YURKIEVICH y Celia de ZAPATA

750 pp., 450 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A FRANCISCO AYALA

NUMEROS 329-330 (NOVIEMBRE-DICIEMBRE DE 1977)

COLABORAN

Andrés AMOROS, Manuel ANDUJAR, Mariano BAQUERO GOYANES, Erne BRANDENBERGER, José Luis CANO, Dionisio CAÑAS, Janet W. DIAZ, Manuel DURAN, Ildefonso Manuel GIL, Agnes M. GULLON, Germán GULLON, Ricardo GULLON, Rosario HIRIART, Estelle IRIZARRY, Monique JOLY, Ricardo LANDEIRA, Vicente LLORENS, José Antonio MARAVALL, Thomas MERMALL, Emilio OROZCO DIAZ, Nelson ORRINGER, Galvarino PLAZA, Carolyn RICHMOND, Gonzalo SOBEJANO, Ignacio SOLDEVILLA-DURANTE y Francisco YNDURAIN

282 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A CAMILO JOSE CELA

NUMEROS 337-338 (JULIO AGOSTO DE 1978)

COLABORAN

Angeles ABRUÑEDO, Charles V. AUBRUN, André BERTHELOT, Vicente CABRERA, Carmen CONDE, José GARCIA NIETO, Jacinto GUEREÑA, Paul ILIE, Robert KISNER, Pedro LAIN ENTRALGO, D. W. McPHEETERS, Juan María MARIN MARTINEZ, Sabas MARTIN, José María MARTINEZ CACHERO, Mario MERLINO, Tomás OGUIZA, Antonio SALVADOR PLANS, Fernando QUIÑONES, Horacio SALAS, Jesús SANCHEZ LOBATO, Gonzalo SOBEJANO, Sagrario TORRES, Edmond VANDERCAMMEN y Alejandra VIDAL

332 pp., 300 ptas.

Cuadernos Hispanoamericanos

HOMENAJE A OCTAVIO PAZ

NUMEROS 343-344-345 (ENERO-MARZO DE 1979)

COLABORAN

Jaime ALAZRAKI, Laureano ALBAN, Jorge ALBISTUR, Manuel ANDUJAR, Octavio ARMAND, Pablo del BARCO, Manuel BENAVIDES, José María BERMEJO, José María BERNALDEZ, Alberto BLASI, Rodolfo BORELLO, Alicia BORINSKY, Felipe BOSO, Alice BOUST, Antonio L. BOUZA, Alfonso CANALES, José Luis CANO, Antonio CARREÑO, Xoan Manuel CASADO, Francisco CASTAÑO, Antonio COLINAS, Gustavo CORREA, Edmond CROS, Alonso CUETO, Raúl CHAVARRI, Eugenio CHICANO, Luys A. DIEZ, David ESCOBAR GALINDO, Ariel FERRARO, Joseph A. FEUSTLE, Félix Gabriel FLORES, Javier GARCIA SANCHEZ, Carlos García OSUNA, Félix GRANDE, Jacinto Luis GUEREÑA, Eduardo HARO IBARS, José María HERNANDEZ ARCE, Graciela ISNARDI, Zdenek KOURIM, Juan LISCANO, Leopoldo de LUIS, Sabas MARTIN, Diego MARTINEZ TORRON, Blas MATAMORO, Mario MERLINO, Julio MIRANDA, Myriam NAJT, Eva Margarita NIETO, José ORTEGA, José Emilio PACHECO, Justo Jorge PADRON, Alejandro PATERNAIN, Hugo Emilio PEDEMONTE, Galvarino PLAZA, Vasko POPA, Juan Antonio PRENZ, Fernando QUIÑONES, Jorge RODRIGUEZ PADRON, Marta RODRIGUEZ SANTIBAÑEZ, Gonzalo ROJAS, Manuel RUANO, Horacio SALAS, Miguel SANCHEZ-OSTIZ, Gustavo V. SEGADE, Myrna SOLOTOREVSKY, Luis SUÑEN, John TAE MING, Augusto TAMAYO VARGAS, Pedro TEDDE DE LORCA, Eduardo TIJERAS, Fernando de TORO, Albert TUGUES, Jorge H. VALDIVIESO, Hugo J. VERANI, Manuel VILANOVA, Arturo del VILLAR y Luis Antonio de VILLENA.

792 páginas, 600 ptas.

Publicaciones del

CENTRO DE DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Instituto de Cultura Hispánica-Madrid)

DOCUMENTACION IBEROAMERICANA

(Exposición amplia y sistemática de los acontecimientos iberoamericanos, editada en fascículos mensuales y encuadernada con índices de epígrafes, personas y entidades cada año.)

Volúmenes publicados:

- *Documentación Iberoamericana 1963.*
- *Documentación Iberoamericana 1964.*
- *Documentación Iberoamericana 1965.*
- *Documentación Iberoamericana 1966.*
- *Documentación Iberoamericana 1967.*
- *Documentación Iberoamericana 1968.*

Volúmenes en edición:

- *Documentación Iberoamericana 1969.*

ANUARIO IBEROAMERICANO

(Síntesis cronológica de los acontecimientos iberoamericanos y reproducción íntegra de los principales documentos del año.)

Volúmenes publicados:

- *Anuario Iberoamericano 1962.*
- *Anuario Iberoamericano 1963.*
- *Anuario Iberoamericano 1964.*
- *Anuario Iberoamericano 1965.*
- *Anuario Iberoamericano 1966.*
- *Anuario Iberoamericano 1967.*
- *Anuario Iberoamericano 1968.*

Volúmenes en edición:

- *Anuario Iberoamericano 1969.*

RESUMEN MENSUAL IBEROAMERICANO

(Cronología pormenorizada de los acontecimientos iberoamericanos de cada mes.)

Cuadernos publicados:

- Desde el correspondiente a enero de 1971 se han venido publicando regularmente hasta ahora al mes siguiente del de la fecha.

SINTESIS INFORMATIVA IBEROAMERICANA

(Edición en volúmenes anuales de los «Resúmenes Mensuales Iberoamericanos».)

Volúmenes publicados:

- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1971.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1972.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1973.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1974.*
- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1975.*

Volúmenes en edición:

- *Síntesis Informativa Iberoamericana 1976.*

Pedidos a:

INSTITUTO DE COOPERACION IBEROAMERICANA

Instituto de Cultura Hispánica. Avenida de los Reyes Católicos, 4

Ciudad Universitaria

Madrid-3 - ESPAÑA

PROXIMAMENTE:

JOSE ORTEGA: *Poeta en Nueva York: Aleinación social y libertad poética.*

MARTA MORELLO-FROSCH: *Abelardo Castillo, narrador testigo.*

MARIA JOSE DE QUEIROZ: *Itinerarios de la selva.*

JULIO ORTEGA: *Guamán Poma de Ayala y la producción del texto.*

FRANCISCO AGUILAR PIÑAL: *Los Reales Seminarios de Nobles en la política ilustrada española.*

ALEJANDRO PATERNAIN: *Las hojas de acanto.*

RAFAEL FERRERES: *La situación literaria de Gabriel Miró.*

JOSE AGUSTIN MAHIEU: *Cine iberoamericano: Otras voces, otros ámbitos.*

EMILIO MIRO: *España, tierra y palabra en la poesía de Blas de Otero.*

PRECIO DE ESTE NUMERO

150 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO